هذا الواحد فى الألف!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن أى جانب فى هذا الوجه المضىء أتحدث؟ عن الأستاذ أم عن الصديق؟

وأنا لم أكن من طلاب الدكتور **عبد القادر القط** فى الجامعة، لكنى بين أواسط الخمسينيات وأوائل الستينيات، كنت قريباً منه جداً، وربما كنت فى ذلك الوقت أقرب إليه من بعض تلاميذه، أتلقى عنه ما يكتب وما يقول. وأتعلم أيضاً من ردود فعله الحية حين يقبل، أو يعترض، أو ينظر، أو يسخر، أو يركن إلى الصمت مصيباً فى معظم الأحوال، حاضر البديهة، لطيف الالتفاتة، مالكاً نفسه، محافظاً دائماً على سمته الوديع وأدبه الرفيع.

ولست أذكر أنى أخذت عن الدكتور **القط** رأياً بعينه، لكنى تعلمت من منهجه وطريقته فى التفسير والتأويل. فهو من الذين أثاروا شكًى فى جدارة المعنى المباشر للنص، ونبهونى إلى أن المعنى البعيد، وأحياناً النقيض لهذا المعنى المباشر ربما كان أقرب إلى النص وأجدر به.

وأذكر فى هذا تفسيره لسخرية **أبى نواس** من المقدمات الطللية فى الشعر القديم.

كان عميد الأدب العربى يفسر هذه السخرية بأنها ثورة على القديم، وتجديد فنى ناتج عن استجابة **أبى نواس** للبيئة الجديدة التى عاش فيها.

لكن الدكتور **عبدالقادر** لم ير **أبا نواس** مجدداً فى مطالع قصائده. فهو يقف على الحانات كما كان الشعراء القدماء يقفون على الأطلال. وإذن فهو شاعر تقليدى كغيره من الشعراء التقليديين، وإن كان سلوكه مختلفا عنهم. فهم يبكون، وهو يشرب ويصخب !

الفرق إذن بين **أبى نواس وامرئ القيس** مثلاً ليس فرقاً فنياً، بل هو فرق عملى. فرق فى السلوك لا فى كتابة القصيدة.

وكما كان الدكتور **القط** حريصاً على مراجعة التفسير المباشر، كان حريصاً على مراجعة المصطلحات الشائعة. لقد درجنا على أن نسمى الشعراء الذين ظهروا بعد **شوقى** شعراء رومانتيكيين. ولنا الحق. فقد كانت الرومانتيكية الأوروبية. وخاصة الإنجليزية أساساً فى ثقافة هؤلاء الشعراء الذين ظهروا فى عشرينيات القرن الماضى وثلاثينياته، وتبنوا ثقافة الاستنارة الأوروبية ونظرياتها الفكرية، والسياسية والاجتماعية والأدبية والفنية التى انبثقت عنها الرومانتيكية فى تجلياتها المختلفة وأطوارها المتعاقبة. لأن الرومانتيكية الأوروبية ليست واحدة، وهى فى أواخر القرن الثامن عشر غيرها فى أواخر القرن التاسع عشر. وفى ألمانيا غيرها فى روسيا، وفى أوروبا غيرها فى أمريكا اللاتينية، وفى مصر واليابان.

لكن الرومانتيكيين أنفسهم هم الذين قالوا أن الأدب تعبير عن ذات الشاعر أو الكاتب، وعن البيئة التى ظهر فيها الشاعر أو الكاتب، والعصر الذى عاش فيه، وتشكلت شخصيته، وثقافته، وذوقه، وكيانه كله. فإذا كانت التحولات الفكرية والعملية التى شهدتها أوروبا الغربية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر هى التى صنعت الرومانتيكية، فالذى عرفناه من هذه الحركة فى مصر والبلاد العربية الأخرى آثار لا تسمح لنا بالحديث عن حركة رومانتيكية عربية، وإن كان لنا أن نتحدث عن تيار وجدانى فى شعرنا الحديث.

هكذا نرى أن الدكتور **عبد القادر القط** وهو يتشكك فى رومانتيكتنا. كان رومانتيكيا أصيلا أو أصوليا وكان وهو يناقش **طه حسين** تلميذا وفيا للأستاذ العميد. **فطه حسين** هو الذى علمه أن الأدب تعبير عن وجدان قائله، أى عن بيئته وعصره، فأخذ عنه الأفكار وخالفه فى تطبيقها. لم يكن عبد القادر القط ناقدا رومانتيكيا وحسب، بل هو فى الأصل شاعر رومانتيكى. ومادراسته عن «الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر» إلا من وحى تجربته وتجارب غيره من الشعراء الرومانتيكيين العرب مصريين وغير مصريين. وديوان **القط** الوحيد «ذكريات شباب» دليل على نضوج مبكر لا نعلم شيئاً عن الأسباب التى وقفت فجأة فى طريقه، فلم يعد صاحبه إلى الشعر إلا لماماً، من باب إحياء الذكرى، والحنين إلى الماضى، وليس لاستئناف الغناء.

ولقد كتبت فى «الأهرام» قائلاً عنه: إنه آخر الراحلين. ليس إشارة فحسب إلى من سبقه من أبناء جيله **كـ مندور، ولويس عوض، وأنور المعداوى**، ولكن لأن رحيله مشهود بقدر ما كان وجوده مشهوداً. فما أكثر الراحلين الآن دون أن يفتقدهم أحد!

وعبدالقادر القط هو منشئ هذه المجلة ورئيس تحريرها الأول، فله على كل من خط فيها حرفاً، أو قرأ سطراً دَيْن نظل نذكره، دون أن نكون قادرين على الوفاء به.

وسوف نشعر بالوحشة بعده. فقليل من المشتغلين بالكتابة الآن يملكون ثقافته، ونشاطه ولغته العربية التى كانت أطوع له من بنانه، يرسل الكلام بها مرتجلاً، فلا يقع فى خطأ، ولا يترخص، ولا يبتذل.

ومما يرويه عنه زميلنا القصاص **عبدالله خيرت** الراحل قبله وهو فى قمة عطائه، أنه كان يجلس وهو رئيس لتحرير هذه المجلة يساعده فى قراءة الأعمال المرسلة للنشر، فلا يعثران إلا على النادر القليل. وعندئذ كان الرجل يتساءل يائساً:

- خلاص؟ مفيش شعر؟ كل هذه الخطابات وليست هناك قصيدة أو قصة تبشر بخير؟ نحن الذين نظر إلينا **أبو تمام** حين قال:

ولقد نكون ولا كريم نناله
حتى نخوض إليه ألف لئيم!
ولقد رحل برحيله هذا الواحد فى الألف!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكتابة فى مصر القديمة

دراسة أنثروبولوجية

السيد حامد

يعنى مصطلح «أنثروبولوجيا مصر» الدراسات والبحوث التى تتناول مختلف مكونات الثقافة المصرية والمجتمع المصرى والياتهما، منذ عصور ما قبل التاريخ وحتى الوقت الحاضر. بالإضافة إلى الإنسان المصرى باعتباره فرداً، أو كيانا بيولوجيا يعيش فى أحد المجتمعات المحلية، خاضعًا لخصوصياته الثقافية من ناحية، وعموميات المجتمع المصرى الثقافية من ناحية اخرى. هذه الدراسات التى توفر فهم الموجودات الاجتماعية والثقافية، وبالتالى الوعى بالواقع المصرى، سواء كان الباحثون مصريين أم غير مصريين، بعيدا عن الجوانب النظرية.

«لا يوجد ما هو أثمن من الكتاب...» **الحكيم خيتى دواوف**، الأسرة ١٢، ١٩٩٠ ق.م.) ويذكر أحد نصوصه رأياً عميقاً حول قيمة الكلمة المكتوبة: «لقد مات الإنسان، وتحولت جثته إلى مسحوق، وأصبح كل معاصريه تحت التراب، إلا أن الكتاب هو الذى ينقل ذكراه من فم إلى فم. إن الكتابة أنفع من البيت المبنى، ومن الصومعة فى الغرب، ومن القلعة الحصينة، ومن النصب فى المعبد».

«إن الرأى السائد بين علماء اللغات القديمة فى العالم، أن المصريين هم أول من اخترع نظاماً للكتابة. والمتفق عليه حتى الآن أن الفينيقيين قد نقلوا عن المصريين نظام كتابتهم، ومن ثم إلى أوروبا بعد تحوير وتبديل فى شكل الحروف الأبجدية. والواقع أن اختراع مصر للكتابة قد وضعها فى مكانة ممتازة عن باقى أمم العالم، وجعل الحياة العقلية تنمو وتزدهر فيها فى وقت كانت الأمم الأخرى فى أنحاء العالم قاطبة لا يزال أهلها يعيشون مع الحيوانات المفترسة فى الغابات والأحراج» (سليم، ج٢، ٣٨٣). وقد ظهرت أوائل النصوص فى حوالى سنة ٣١٠٠ ق.م. وهذه الكتابة تسمى «الهيروغليفية»، وتعنى «النقوش المقدسة»، لأنها كانت فى العصور المتأخرة تستعمل فى غالب الأمر فى النقوش المحفورة فى جدران المعابد. ونتساءل: هل كانت هناك دوافع لدى المصريين القدماء، دفعتهم إلى اختراع هذه الكتابة؟

نعم كانت كامنة فى البيئة الاجتماعية الثقافية التى ارتكزت على رؤى المصريين للكون والمجتمع والإنسان، وشكلت مختلف النظم الاجتماعية ومضامينها الثقافية، وتمثلت بخفاء إلى حد كبير فى الفن. إذ لم تكن علاقة المصريين بالظروف البيئية والجغرافية علاقة حتمية على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإطلاق. هذه دراسة للكشف عن كل ذلك. ومن ثم تكون دراسة فى أنثروبولوجيا مصر.

لقد بدأ نظام الكتابة بالصور عن الأشياء الواقعية. هذه الصور هى رموز تصويرية تنقل المعنى أو رسالتها مباشرة، حتى لأولئك الذين لا يعرفون القراءة. فكل فرد يعرف مباشرة وببساطة رسم السمكة، كما يعرف رسم البقرة. وهكذا صارت الهيروغليفية ثمرة مباشرة للرسم التصويرى. ويبدو أنها ظهرت فيما قبل الأسرات الأولى. فكانت الكتابة الأصلية الأولى فى مصر القديمة. وكان لابد لهذا الأسلوب الأول أن يرتقى كثيراً. وحدث بالفعل أن اتبع المصريون طريقة مجدية وصلوا بها إلى خير شكل للكتابة: الحروف الأبجدية (سليم، جـ ٢، ٣٨٤). فلم تكن الهيروغليفية ملائمة للكتابة السريعة، ولم تستعمل إلا فى النقش على الحجر. وكانت تستخدم فى الأغراض الدينية فى الغالب. فظهرت الهيراطيقية والديموطيقية. فقد كانت اللغة المصرية دائمة التطور. كانت أولاً التعبير بالصور عن الأشياء الواقعية، ثم انتقلت إلى التمثيل الصناعى للأصوات فى اللغة. فالرموز تبين صوراً، ولا تبين كلمات. فالأفكار المعنوية لا يمكن التعبير عنها بالصور، ولا بد من استخدام الأصوات لتدل على الكلمة فى لغة بعينها(بوزنر، ٥٢ ـ ٩٦).

«فالهيراطيقية هى كتابة عبارة عن رموز مبسطة للرموز الهيروغليفية الأصلية. فيحل كل رمز منها محل رمز من الهيروغليفية. ويرجع تاريخ أولى الوثائق المكتوبة بها إلى الأسرات الأولى. وقد ظلت مستعملة حتى نهاية الدولة الحديثة، أى زهاء ٢٠٠٠ سنة. وكانت مناسبة للكتابة على أوراق البردى، واستخدمت فى الأغراض الإدارية والمستندات الرسمية (الحسابات والتقارير ومحاضر جلسات المحاكم، والوصايا، وتقارير العمل، وقوائم الجرد وغير ذلك). كما كتبت بها الكتب الأدبية والثقافية والعلمية، وكذلك النصوص الدينية والسحرية والرسائل الشخصية (بوزنر، ٩٦ ـ ٣٤٨).

وفى حوالى نهاية القرن السابع ق م، ظهرت الديموطيقية، وتعنى الخط الشعبى، وهى كتابة سهلة واضحة، ظلت زهاء ١٠٠٠ سنة، صورة الكتابة العامة. وأكثر من كانوا يستعملونها المحامون وموظفو الحكومة فى تحرير العقود والمستندات القضائية والإدارية. وكُتبت بها أيضاً مؤلفات أدبية، كالأساطير القومية، والقصص العادية، والحكم والأمثال، ونصوص التنبؤ والسحر وطقوس الجنازات (بوزنر، ٦٩ ـ ١٦٢).

والهيروغليفية هى «كلام الآلهة». ومن ثم كانت كتابة مقدسة. هكذا كانت للكلمة المكتوبة قوة سحرية كامنة فى نظر المصريين منذ عصر الدولة القديمة، إن لم يكن قبلها. فكانت كتابة دينية تملأ المعابد والمقابر. فالألفاظ الإلهية والطقوس والشعائر منقوشة على جدران المعابد. والتعاويذ وأسماء الأموات منقوشة على جدران المقابر. فإذا كانت النقوش الجدارية التى تُمثل موضوعات ونصوصاً دينية تكشف عن الواقعية فى الفن لدى المصريين القدماء، فإن ما يكمن وراءها من دلالات عقائدية تكشف عن الرمزية التى تشير إلى القوة السحرية للكلمة الهيروغليفية، وتشير كذلك إلى النفعية فى الفن. فإن كتابة الأسماء على التماثيل أو بالقرب منها، كفيلة بأن تُضفى عليها الحياة على مدى الزمان، وهو ما ينطبق كذلك على صورهم. وبالمثل، فإن كتابة الاسم على جدران المقبرة، لا تشير فقط إلى صاحبها، وإنما الأهم هو أنها تتيح له الرجوع إلى الحياة والخلود،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مثلما تعمل التعويذة التى تُوضع فى كفنه، وأن محو الاسم يؤدى بالطبع إلى إهماله، مثلما يؤدى تشويه رسم صورة حيوان أو أفعى إلى إلغاء شروره أو شرورها تجاه صاحب المقبرة، وبالطبع يرجع ذلك إلى قوة الكلمة الهيروغليفية. هكذا لا يمكن الفصل بينهما وبين الفن، بل بينهما كذلك وبين الدين. إذ أن رموز الكتابة الهيروغليفية شخوص وأشكال، هى زخارف جميلة يضاف إلى ذلك، أن هذه الكتابة استخدمت فى مجال العلاج، وذلك بأن تكتب تعويذة سحرية على قطعة من الفخار، أو من ورق البردى، وتوضع فى سائل ما، ثم يُشرب ذلك السائل. وبهذه الطريقة يمر السحر المكتوب إلى داخل جسم الشخص الذى يشربه. (بوزنر، ٦٩، ١٨٨ ـ ١٨٩).

من المؤكد، أن كل ما سبق يشير إلى مدى الاهتمام بالكتابة وأهميتها. ويتمثل ذلك بكل وضوح فى الدلالة الواضحة بجلاء لنص **خيتى بن دواوف** السابق. ولعل «تحوت» إله الاختراع والعلم الذى اخترع الكتابة وعلمها للمصريين، يؤكد الاهتمام والأهمية القصوى للكتابة لدى المصريين القدماء. ويدعم ذلك، أنهم جعلوا «**مسخنت**» إلهة الكتابة وهى سعادة الكاتب، وهى التى تضعه على رأس المجلس الأعلى (سليم، جـ١٧، ٢١٦). فقد كان تحوت يتمتع بمواهب متعددة فى جميع النواحى. يعرف قوة الكلام الخلاقة. وقد جعلته هذه الموهبة «لسان بتاح» خالق العالم حسب أسطورة مدينة منف، أى أداة التعبير الشفهى (النطق) التى أعطى بها هذا الإله الوجود للكون. «وبناء على ذلك، فهو «قلب رع» وجوهر فكره الخلاق» (مع العلم بأن القلب كان عضو التفكير) وكان تحوت «الهة الكلمة الإلهية، والكاتب الأعظم». ومن ثم يستطيع تحويل أى شىء يريد إلى صورة يشاؤها (بوزنر، ٩٥، ٦٩).

هكذا أعطى المصريون تقديراً عظيماً للكتاب والكتاب. يقول الحكيم **أنى** (الأسرة ١٨، ١٥٧٥ ـ ١٣٠٨ ق.م.) عن المعرفة ومكانتها فى المجتمع والكاتب وسمو حرفته: «إذا كنت ماهراً فى الكتابة، فإن الناس أجمع يفعلون كل ما تقوله. إذن خصص نفسك للكتب، وضعها فى لبك. وبذلك يكون كل ما تقوله ممتازاً، كل وظيفة يُعين فيها الكاتب، فإنه لابد يستشير فيها الكُتب. وبذلك يلازمه النجاح» (سليم، جـ١٧، ٢٢٤). ويقول الحكيم **خيتى بن دواوف** لابنه «**بيتى**»: «ليتنى أجعلك تحب الكتب أكثر من والدتك. وليت فى مقدورى أن أُظهر جمالها أمام وجهك. إنها أعظم من أى حرفة.» (المرجع السابق، ٢٠٨). وفى الواقع كان المصريون القدماء يقدرون الكتاب ذاته تقديراً يكاد يقترب من العبادة، **لأنه لا يوجد ما هو أثمن من الكتاب**، (وهو ما يشير إليه بجلاء نص خيتى دواوف فى مستهل المقال). ولكى يحب الفرد الكتب، لابد أولاً أن يعرف القراءة والكتابة، وأن تتوفر الكتب والمكتبات، ليتاح للفرد الحصول عليها، والقراءة والتعلم. وبالفعل، كانت تتوفر الكتب، التى كانت على هيئة لفافات من البردى وكانت تُحفظ فى صناديق خشبية، أو جرات فخارية. كان بعضها يحتوى على نصوص طبية وجغرافية وأدبية كقصة سنوحى وقصة الفلاح الفصيح. وبالقرب من سقارة اكتشفت جرة تحتوى على نصين، الأول قانونى والثانى طبى. وكان الكتاب ينسخ بكميات كبيرة، ويُطرح للبيع بالفعل. فقد كان مثل هذا الكتاب ضرورياً للموتى فى رحلتهم الأخيرة وهناك معطيات من عهد الأسرة ١٨ تُوضح سعر كتابين من هذا النوع. وتعتبر هذه الكتب أقدم الكتب المصورة فى العالم (الكسندر، ٩٣، ٤٠ ـ ٤١).

وفى الواقع، اهتم المصريون القدماء بالتعليم. وكانت الدولة التى تنظم وتمول المدارس لتخريج الكُتّاب، لأنها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت تحتاج إليهم بالذات لممارسة الأعمال الوظيفية وما شابه ذلك (المرجع السابق). كان الطفل يذهب إلى المدرسة وهو فى حوالى العاشرة من عمره، ويبقى فيها أربع سنوات تقريباً. وكان الملوك يعهدون بتعليم أبنائهم وبناتهم إلى مؤدبين مختصين. وكان الصناع والموظفون يرسلون أولادهم ليتتلمذوا على يد الأساتذة. وكان للمصالح والإدارات الحكومية مدارسها الخاصة التى تُؤهل الدارسين للعمل بها. وكانت بالمعابد مدارس، تعرف «ببيت الحياة»، يلقى الدارس التعليم الذى يُؤهله ليكون كاهناً يقوم بأحد الأعمال المتصلة مباشرة بحاجات المعبد، مثال ذلك ممارسة الطب فى المصحات التى صارت جزءاً من المعبد، إقامة الشعائر الدينية اليومية، نسخ كتاب الموتى، وغيرها المتعلقة بمختلف المناسك التى تمارس فى المعبد. (بوزنر، ٨٥).

لقد كانت بالفعل «الكتابة أعظم الحرف فى مصر القديمة فى كل زمان ومكان، إذ بها يمكن الإنسان أن يرتفع إلى أعلى المناصب الحكومية» (سليم، جـ١٧، ٣٥٠) «وإن صاحبها هو الذى يصدر الأوامر، هو نفسه» (نفسه ٢١٤). ويقول الحكيم خيتى، «إن الكاتب عمله فى كل مكان فى حاضرة الملك، ولن يكون فقيراً» (نفسه، ٢٠٨). فالكتابة كانت تأميناً لمركز ممتاز للمصرى، ومكانة اجتماعية تُضفى عليه سمو وعلو المنزلة الاجتماعية. ويعكس ذلك المقبرة، إذ أنها رمز للمكانة والمنزلة الاجتماعيين العاليتين للمتوفى. فهناك مقابر لكبار الإداريين المشرفين على أعمال الملك والجيش.

ومما لا شك فيه، أن المكانة العالية للكتابة ترجع إلى نمط النظام الإدارى الحكومى المركزى، والتراث العظيم الذى تبلور بدقة مع توحيد القطرين فيما قبل الأسرات، وتدعم بقوة مع الأسرة الأولى طوال الدولة القديمة والدولة الوسطى وبعد عصر الانتقال الأول. وصار هذا التراث بعد ذلك طوال التاريخ القديم مسيطراً على تفكير الصفوة المختارة المصرية التى شاركت فى هذه الحكومة، وكذلك كل المصريين بدرجة معينة. وصار هذا النظام الحكومى فيما بعد يتمتع بسلطة هائلة بسبب عراقته التاريخية، وإمكانياته التنظيمية والإدارية لمواجهة حاجات السكان الدائمة الاقتصادية والاجتماعية، فضلاً عن تدعيم سلطانه السياسى ودفعه قدماً إلى الأمام. وقد تحددت بدقة مهام هذا النظام الإدارى بصورة واضحة فى نصوص متعددة، وتمثلت بصورة ضمنية فى سياسات فعلية. والمثال على ذلك، الإلحاح الذى كان سائداً فى الدولة الحديثة وعصر الانتقال الثالث على توفير السلامة للمصريين والمجتمع المصرى، الأمر الذى ساعد بالفعل على حماية مصر حتى فى الأزمات السياسية. فمن الطبيعى، أن يحتم ذلك كله «تأكيد مستمر على ضرورة توافر إدارة فعالة موضوعية نزيهة. وتتردد الأمثلة التى تحض على مثل هذه الأفكار خلال المرحلة كلها، ولكنها كانت تُعرض بإيجاز وتركيز فى التعاليم الشفوية المحددة التى تصدر عن الملوك عند تنصيب وزرائهم.» (تريجر، ٢٠٠٠، ٢٣٣ ـ ٢٣٤). فقد كان الإلحاح على ضرورة التمسك بالقوانين واللوائح من خلال النظام الإدارى للتأكد على تنفيذ العدالة. ولعل ما يؤكد ذلك، «أن الوزير كان يُعرف «كاهن ماعت»، وكان يتكلم بناء على وحيها، فلا يكذب». (بوزنر، ٢٩٧). ومن المعروف أن «ماعت» هى إلهة العدالة والحق والخير والأخلاق، فاعتبرت ابنة «رع».

واستناداً إلى كل ما سبق، فمن المنطقى أن تحظى الكتابة بمكانة خاصة. إذ إن هذا النمط للحكومة المركزية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يرتكز أساساً فى نظامه الإدارى على الكُتّاب الموظفين لإخراج القوانين والقواعد إلى حيز الفعل، أولئك الموظفين الذين يحرصون على تحقيق «ماعت» بالفعل فى جميع أعمالهم، وخاصة أولئك المسئولين عن الإشراف على إدارة المعابد فى كل أنحاء البلاد. فقد «كانت مهمتهم كبح جماح الممارسات غير المشروعة فى الشئون الاقتصادية للمعابد. وكانت المناصب علمانية بشكل أساسى فى جوهرها» (تريجر، ٢٠٠٠، ٣٧٣). وبالطبع، يشير ذلك إلى الجانب الدينى للنظام الإدارى. كانت تأدية هذا العمل إذن مهمة دينية منفصلة عن القيمة النفعية، مادام يتم على أساس أخلاقى، لغرض هام هو إرضاء الآلهة أولاً وبخاصة «ماعت» التى لابد أن تبارك هذا العمل من ناحية، وثانياً أن ينال الرضى والثواب فى الحياة الآخرة من ناحية أخرى.

وفى الواقع لم يقتصر أثر الديانة المصرية فى هذا المجال الإدارى على مختلف مستوياته بالنسبة لمؤسسات الدولة والمعبد فقط، وإنما يتجلى أثره كذلك فى تشكيل مختلف النظم الاجتماعية. وهذا أمر طبيعى، لأنه (الدين) يقوم على رؤى المصريين القدماء للكون بعناصره المتعددة المتنوعة، وللإنسان والمجتمع، بل الديانة المصرية كذلك أساس فجر الضمير، حسب رأى **جيمس هنرى بريستيد**. «فإن كل ما وصل إلينا من النقوش والكتابات المصرية القديمة، يكاد يكون معظمه دينياً، أو له علاقة بالشعائر الدينية... فكل نقش أو كتابة على البردى عُثر عليه حتى الآن، ولو أن ظاهره خاص بالتاريخ أو الطب أو الاجتماع، فإنه وُضع فى الأصل لقصد دينى، أو له مساس بالدين» (سليم، جـ١، ٢٥٦).

يضاف إلى كل ماسبق، أن طبيعة الكتابة الهيروغليفية قد ساعدت الديانة المصرية القديمة على نقل رسالتها، إذ أنها تتكون من الرموز التصويرية التى يكون من السهل إدراك دلالتها ومضامينها. وزيادة على ذلك، لقد كانت هذه الكتابة عاملاً من عوامل تقدم الفن المصرى القديم.

استناداً إلى كل ما سبق، يتضح بجلاء إلى أى مدى كانت أهمية الكتابة المصرية القديمة وقيمتها البالغة نتيجة لخصائصها المميزة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المراجع :

١ ـ الكسندر ستيتشفيتس، تاريخ الكتاب، القسم الأول، ترجمة محمد الأرناؤوط، عالم المعرفة، ع١٦٩، الكويت، ١٩٩٣.

٢ ـ بوزنر، ج، معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.

٣ ـ تريجر ب.ح.، مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى، ترجمة لويس بقطر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.

٤ ـ جيمس، ت.ج.، **الحياة أيام الفراعنة**، ترجمة أحمد زهير أمين، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

٥ ـ سليم حسن، مصر القديمة، الأجزاء ١٧ ـ ٢ ـ ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ٢٠٠٠.

٦ـ كيمب، بارى ج، تشريح حضارة، ترجمة أحمد محمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩.

محمد سليمان

شىء هناك أو هنا خطأ

لا شىءَ فى الأفقْ

لا شىءَ فى الأيدى

لا شىء فى الخزائن التى يعسكر

الجنودُ حولها

لا شىءَ تحت قُبَّة الوالى

لا شىءَ فى النقوش والرسوم والورقْ

لا شىءَ فى جِراب عابرٍ مثلى

لا شىءَ فى بغداد

لا شىءَ فىْ القاهرةِ التى لا تَستَحِقّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إسمَها

لا شيءَفي بيروت أو دمشقْ

لا شيءَ كي نصُدّ هولاكو

والقيصر الذي ارتدى قميص الله

مُعْلناً

أنّ العُصاةَ يُشْبهونَنا

وأننا مُخَرِّبون مثلهم

وفاسِدون مثلهم

وحاقدون مثلهم

ونَسْتَحِقّ الحرْقْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لسْنا كما يظن السيد القيصر

لسْنا كما يظنْ

نحن هنا

تحت سماءٍ لم تَعُدْ ترانا

نستَعطف الغيومَ كي تَدْنو

أو نحرس الذين يحرسون الزيتْ

من قال أننا نسبّ روما فى منامنا إذاً

ونشتم الشجر

أو أننا نَسْتكثر الهواءَ فى رئات غيرنا

ونَحْتَفى بالموتْ

من قال أن الحربَ لوّنتْ عيونَنا

وأنّنا نُهدِّد الأسماكَ فى المحيطِ

والطيورَ فى السَّما

جيوشُنا من ألف سنة لم تعبر الحدودَ قَطْ

جيوشُنا تشيخ فى الصحراء مثلنا تماماً

جيوشُنا لم تَغْزُ غَيْرَنا

ولم تذدْ إلا عن الذئابِ والكلابِ والقطَطْ

جيوشنا تَحْتلُّنا فقط

لسنا إذاً مغامِرين سابقوا دماءهم

ولا محاربين خَرَّبوا أو سَلَبوا

ولا غُزاةً خطّطوا للنصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لسنا كما يظن السيد القيصر

لسنا كما يظنْ

ربما لأنهُ أعمى

وربما لأن روما ابتعدتْ

وربما لأننا شِخْنا

ودائماً ينكمِش الشيوخُ ينْحَنونَ

يصغرونَ دائماً

ويسقطون فى الحُفَرْ

هل يعرف الكبارُ أشعلوا الفضاء حولنا من نَحنْ

العجائزُ لا يُشبهون الشجرْ

العجائز ليسوا طيوراً

العجائز لا يتْبعون هواءً إلى جَبَلٍ

أو غُيوماً إلى غابةٍ لاتُرى

العجائز دون ظلالٍ يسيرون أو

يركضونَ ولا يَسْبقون الحَجَرْ

فى الصباح سيبكون جداً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وَيَتْلونَ بانَتْ سعادُ

وينْسونَ أطرافَهم فى الممَرْ

فى المساء سيَحْشون أنْفُسَهم بالمخَدِّر

كى يقفزوا

أو يصيروا فُهُوداً

العجائزُ ليسوا جنوداً

قَدْ يَصُدّون أعداءهم بالعُواء

وقد يُوسعون القذائف سبّاً وشجْباً

وينتظرون ملائكةً من نيويورك تأتى

وحوراً

العجائز ليسوا إناثاً وليسوا ذكوراً

ولا يعرفون من الحُب إلاّ البكاءَ

وَرَجْمَ المحِبِّينَ

كانوا عجائزَ حين حَبَوْا

وحن خطوْا

وحين استعاروا من الصخر أجْنِحَةً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأرادو الصعودَ

العجائزُ لا يَعْرِفون التقاعُدَ

من ألف عامٍ أغاروا وصاروا سقوفاً

ومن ألف عامٍ أزاحوا السما

وصاروا ربيعاً وصيفاً

ومُسْتَقْبلاً وخَريفاً

ومن ألف عامٍ وهُم يَحْرسون الغُبارَ

ويَمْتَدِحون العمى

. . . . . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كيف إذاً يحطّنا قَيصرنا فى زُمرةِ

الأشرار والعصاه

كيف إذاً يقول أنّ الحِقْدَ أعمانا

وأنّنا مُسَلّحين بالرمالِ والضلالِ

والرؤى القديمة

نُهْدِر مَجْدَ الكلمه

ولا نطيع الله

من نحن كى نَعْصى

من نَحْن كى نقولَ للكبير لا

من نحن كى نَرُدَّ قاتلاً

من نحن كى نَصُدَ خَيْرَه الذى أغْرَقَنَا

نَنْتظرُ الأفْلامَ والدقيق والمدافعَ التى

بها ندُكَّ أحياناً بيوتنا

من نحن كى نُخاصِمَ الذى والاهُ

أو نَهزَّ فوق رأسه العصا

لسنا كما يظُنُ السيد القيصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لسنا كما يظُنْ

مُشاغِبين يعشقون الرَّمْحَ والصياحَ

أو مقاتلين يعْشقون الطعْنْ

شىءُ هناك أو هنا خَطأ

شىء بحجم البحر والمحيط ربما

شىء أزاح الضوءْ

وغَيَّبَ الوجوه والمدنْ

نحن العجائز الذين يقصدون بيتَهُ الأبيضْ

كى يُعْلنوا فى الصيفِ والشتاءِ

أنهم رعايا

وُلاتُهُ لم يُخْبروه أننا لا نستطيع

الرَكْضْ

وأننا نغوص كالحصى فى الطين

أو كدودِ الأرضْ

وأننا نعرف أن الماءَ لا يَخُصّنا

والريحَ ليستْ معنا

وأننا نعيش فى عصور غيرنا

وأننا لا نَستطيع وحدنا الوقوفَ

أو إزاحةَ المرضْ

من الذى بوُسْعِه الوقوفَ وحْدَهُ هناك

أو هنا . . . . . ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد السلام الطويل

السوسن الأسود

ترك باب الغرفة مواربًا، ثم خرج كالمتسلل..

كان الممر مقفرًا وضيقًا وطويلاً، كأنه سوف يقضى دهرًا كاملاً وهو يقطعه من غير أن يلتحق بأى هواء.

ووجد نفسه يحث خطاه، ثم أخذ يركض.

كان الباب الذى يقف فى مواجهته، هناك، بأقصى الممرّ المفضى إلى الأدراج، مفتوحًا على خلفية من النور الأزرق الوهاج، وبعيدًا: كأن المسافة التى تفصله عنه، بغرفها اللامتناهية، مسافة لا متناهية بدورها، وأنها تتمدد - عكسًا - مع السرعة التى يركض بها.

وكانت الغرف كلها مفتوحة، ومهجورة، ومهدرة.

وحينما خرج لم يجد شمسًا بالخارج - رغم اختناق الجو بالحرارة - ولا هواء. وكانت السماء الرصاصية تربض بسمتها فوق كتفيه وهو يسير، مرصعة بأجرامها الثقيلة، وبأحجار السحاب المشتعل. ولمح الموظفات يرمقنه من زجاج الخزانة بالطابق العلوى، يومئن إليه. أو يقفن فى الحديقة متشحات بثيابهن الحمراء، كشقائق النعمان، ويتفرسنه بعيون واسعة، كأنهن صعقن هن أيضًا، ولا يملكن من أجله شيئًا.

وكأنما افتضح أمره الآن، الكل بات يعرفه.. أعشاب الحديقة، وسوسنها الأسود، وشجيرات الدفلى بزهورها الحمراء والبيضاء عند البوابة.

ووجد نفسه يتساءل فيما إذا كان قد نام، ومتى، وهل تراه استيقظ الآن، وإن كان قد نام، فما الذى رأى فيما يراه النائم؟

كان قد أفاق بيقين غير ثابت بحلول الكارثة. كأنما مازالت لديه بقيةٌ من قوة للتشبث باحتمال صحوة ضمائرهم. وكأنما مازال بإمكان الرجل أن يراجع خطأه، وأن يسحب حكمه الجائر حتمًا.

- اطمئن، قال له شريكه أول أمس، المؤامرة مكشوفة والكل بات يعرفها.

.. وفيما هو يركض في خضم الضجيج الذى يشتد من حوله، والزئير الذى يعلو، يحس تهدُّمه الخاص، ويرى الخراب يعمل داخله، بالرفوش وبالمعاول، يكاد الجنون ينقض عليه، برمحه الطويل، كما تنقض عليه الشاحنات الهائجة، بأحمالها الشائهة.

لقد خدع منذ البداية، وعلى نحو جعله مشاركًا في الخديعة التى كان بمقدوره أن يبطل مفعولها لو كان سعى لذلك في السابق.

غير أنه لم يكن يصدق أن يكون للباطل مثل هذا الرجحان.

وأحسَّ أنه قتل بما فيه الكفاية، وأنه بعث مرارًا من تحت النعش مقتولاً، وأنه لم يعد قابلاً للقتل الآن، ومع ذلك فقد قتلوه!

ولم يتمكن، ليلتها، من تبديد الوجوم الذى ران على المكان، ولا أن ينال من صلابة الخرس الذى ختم بأقفاله على أفواه زُملائه، ولم يتمكن أحد من رشوة العبث الذى أناخ بكل صفاقته على جلستهم..

عافت الأنفس الكلام.

- لا، لم أكن أقصد هذا! قال لهم، محتجًا أو كالمعتذر. ثم نهض إلى الشرفة وأضاف مؤكدًا: «صدقونى، إنما جئت لكى أشارككم مَسرَّتكم!».

فظلوا صامتين، لاتذين بكراسيهم التى كأنهم أوثقوا إليها بحبال. وكان يحس أن غريمه إنما يمعن هكذا من الانتقام منه غيابيًا.

كانوا قد أودعوا كتبهم وملابسهم وأدواتهم في علب كارتونية كبيرة. وكانت خزاناتهم مفتوحة ومفرغة من محتوياتها، شبه منهوبة، أبقوا على الصور المقصوصة، ملصقة على الجدران.. كأنما على سبيل الوداع أو الذكرى.

- لست غاضبًا، قال لهم كالمبرر، مرة أخرى. واستطرد: «هل أقول إنى لم أكن مقتنعًا منذ البداية، بل وأجد فيما حصل نجدة لى؟!».

لا فائدة!

لماذا جئتم بى إذن؟!

وضحك في مرارة وهو يغوص في طوق محكم من الشبهة.

طلب منهم الإذن بالانسحاب مرة أخرى، غير أنهم اعترضوا فى ارتباك معتذرين. فلم يجد بدا من الاحتماء بالشرفة، مستسلمًا، مداريًا عبث الموقف. فيما أخلدوا هم إلى الصمت ثانية، كأن الجور الذى حاق به، قد ألجم ألسنتهم، ورجهم.

كان الظلام، وهو يتقراه من الشرفة، قد انقض على الخارج، وابتلع بناية «المقيم العام»، ثم ارتمى على الحديقة.. تقف فى مواجهته، هنا وهناك، ثلة من المصابيح الفزاعات وهى ترشح فى تهدج فتتشكل تحت أعمدتها برك من الضوء البرتقالى.. بعضها منكسر، وبعضها فى مستوى العشب، لا تسنده أعمدة.

.. وهو يتأمل المشهد المترجرج بأحجامه المتراوحة، المظلمة والمضاءة، بشعور القادم من مقبرة بعد أن دفن عزيزًا لديه. يجد نفسه، وهو يدير لهم ظهره، فى أن يكون «أقلية» هكذا، ومستهدفًا لوحده من بين الجميع، امتيازًا مقلوبًا على نفسه، بل ما يشبه العزاء، أو النجدة. ألا يقوم ذلك، فى حد ذاته، برهانًا على أن ما لحق به كان تامرًا سافرًا؟

كلهم رحلوا الآن، كأنهم لم يكونوا هنا أصلاً.

وكان ليلتئذ، وهو يطل من الشرفة، لايزال نصف ثمل بما شربه فى آخر النهار، نصف ثمل وملجوم وغير مصدق بالحكاية تمامًا، كأنها لا تعدو أن تكون زجرا وتحذيرًا، حتى لتبدو له، من فرط صفاقتها مختلفة.

كان لفيف من الأفارقة يتسامرون تحت، مقتعدين سور الرصيف الواطىء المؤدى إلى باب الجناح. يثرثرون فيما بينهم بغلظة، ويجلجلون بالضحك. وكان الجو ينذر بصيف يتقدم حارًا.

انتقل من الشرفة، وجلس إلى جانب «حميد» الذى كان يقتعد فراشه ويرشف من القنينة المفتوحة أمامه على أرضية الغرفة، ويرمى من لحظة لأخرى بشتيمة خرقاء، وبلا جدوى. كأنه هو الذى خذل، خذل وخدع وقضى الأمر.

- لا جواب على الغدر إلا بالقتل! قال «حميد» أخيرًا، رافعًا رأسه، ثم نكسه وعاد يقول: «كلهم كلاب وجبناء!».

كان الخبر قد شاع فى المؤسسة كلها، لذلك، فهو حينما نزل إلى المدينة فى منتصف النهار، بعد الإعلان عن النتائج مباشرة، إنما نزل لكى يهرب، يهرب من غريمه، من زملائه، من الموظفين والعمال والأعوان والنواطير وجدران الأقسام والغرف، ومن نفسه. ارتج عليه الأمر، وأسقط فى يده بالمرة. وحينما عاد ليلاً وجد «حميد» فى هذه الحالة المتدهورة. كانوا قد أرسلوا فى طلبه من الغرفة ١٤٨ قبل أن ينتقلوا، جميعًا، إلى الغرفة ١٨١، بعد أن تحايلوا على الفتى وعادوا به من الحديقة التى كان يريد أن يضرم فيها النيران. وصمتوا حين دخل عليهم، أو، الأصح، كان الصمت هناك حتى من قبل أن يدخل. فكر فى الانسحاب، غير أنه كان قد تورط بالكامل. وعاد لكى يغرق فى هذا الطقس الغريب، طقس الأضحية المذبوحة المسفوكة الدماء، هل يتعين عليه أن يؤاسيهم، أم أن يؤاسونه؟! ولم يجد بدا فى النهاية، من التعليق على أمتعة «خليل» المجموعة كلها فى الحقائب والعلب الكارتونية، سأله فيما إذا كان ينوى الهرب! أو فيما إذا كان يحتفظ باليورانيوم فى حقائبه وقال له أنه سوف يبلّغ عنه إن هو حاول ذلك. فجارته بعض الوجوه بما يشبه الابتسام وفهم أنهم اجتمعوا حول

«حميد» الذى أفرط فى الشرب متأثرًا بما حصل، وعلى سبيل الاحتجاج. ولم يكن يريده أن يفعل ذلك من أجله، لم يكن يريد أن يحرج منهم أحدًا، فقد خرجوا كلهم من الصفقة غانمين على أية حال، الأمر الذى يدهشه فقط، هو أن يتبقى له بعد هذه النكبة أنصار، يتفهمون وحسب، ويتحيزون للعدل حتى وإن لم يكن فى إمكانهم أن يقدموا فى الحكاية شيئًا.

قال: لا تحزن من أجلى أرجوك يا حميد، لم أعد فى الحقيقة غاضبًا على أحد.

فى تلك اللحظة أجهش شريكه الذى كان متهالكًا بمواجهتهما على الكرسى بالبكاء، هكذا تأبى الجلسة إلا أن تتحول إلى مأتم!

نعم يا حميد، يا أيها العزيز، لا جواب على الغدر إلا بالقتل، ولا وقت لمراجعة الحكم الآن، فقد نُفذ.

ولم يتمكن من النوم ليلتها، ليس بسبب ما جرى فقط، وإنما بفعل العواء الذى كان ينطلق من الطابق الأرضى.

الوحوش السوداء، البدائية، تركض فى الممرات، تصعد الأدراج، تقرع طبولاً حمراء هائلة، وفى أيديها صناجات كبيرة صدئة، وعلى وجوهها الأقنعة. وهو يتقلب على الفراش، تحت نور الغرفة الأسن، يود لو يزج فى أذنيه بإزميل لكى يعانق لحظة صمت.

لقد سقط الآن،

سقط، وانكسر وانخلعت أوصاله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نفدت ذخيرته، ولم يعد له من جواب على الزلزال، سوف يحتضنه فى حنان ويستسلم للسماء التى تتهدم فوق رأسه بصوانها الأصفر الأبيض المستدير.

كانت العواءات تنطلق من الطابق السفلى، تتمدد وتستطيل، تواكبها هيستيريا الخبط على الجدران.. ثم تنطلق من بعيد صفارات القطار، طويلة متصلة.

محسن خضر

صنع الله إبراهيم فى روايته الجديدة
وردة
إشكالية الرواية السياسية فى حقبة الانكسار

كثيرًا ما تهمل الكتابات النقدية حول نص أدبى المنطق الداخلى لها، وتنشغل بجماليات النص، وفنياته عن تقصى هذا المنطق الذى يفسر ولادة النص أساسا، وما نسميه «القيمة المضافة» لأى إبداع أدبى لا ينفصل عن طبيعة منطقه الداخلى.

ورواية **صنع الله إبراهيم** الأخيرة «وردة» الصادرة عن دار المستقبل العربى بالقاهرة ٢٠٠٠ تثير مسألة المنطق الداخلى مجددًا.

تكاد تكون القاهرة بؤرة كتابات **صنع الله** الروائية، وإذا كانت القاهرة البؤرة المركزية فربما نمدها إلى مصر كبؤرة أوسع، ولكنه خرج عن هذه النزعة المكانية فى روايتين هما: «بيروت.. بيروت» فى الثمانينيات، و «وردة» فى نهاية القرن العشرين والتى تدور أحداثها بين القاهرة وبيروت وسلطنة عمان وموسكو، وإن كانت سلطنة عمان هى البؤرة المركزية فى هذا العمل، حيث ترصد ببنائها الضخم والذى يزيد على الأربعمائة صفحة سيرة ثورة ظفار.

ما المنطق الداخلى لرواية «وردة» ولماذا يخرج **صنع الله إبراهيم**، وربما أول روائى عربى يفعلها إلى جبال صلالة، ويكتب عن هذه البقعة المنسية من وطننا العربى؟

هل يرصد المؤلف انكسار الثورة العربية؟.

أم يحاول أن يتأمل السقوط العربى الراهن من خلال البحث فى جذوره وعوامله وقوانينه الفاعلة؟.

أم أن الرواية تناقش إخفاق التجربة الماركسية فى الفضاء العربى؟

* تبدأ الرواية سنة ١٩٥٧ وتنتهى أحداثها سنة ١٩٩٢، تبدأ فى الحقبة الناصرية والتى يصفها بأنها كانت فترة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كالحلم وككل الأحلام انتهت، وتنتهى عند فترة أخرى كالكابوس بالتمزق العربى البينى بعد حرب الكويت.

ومع تحفظ **صنع الله** نفسه على توصيف اعماله «بالرواية السياسية» - لأنها عندئذ تهبط بالعمل درجة وتعطيه بالمنظور التاريخى بعدًا انيا ونفعيًا، ولذا فقيمة ما نصفه بالرواية السياسية عند **صنع الله إبراهيم** أنها تستند إلى حدث تاريخى وظرف سياسى هو ظفار لتقدم رؤية عامة.

وكعادته، يناقش **صنع الله إبراهيم** قضايا متشعبة وكثيرة: الفكر الماركسى، والتجربة الناصرية، وتنظيم القوميين العرب، والساداتية، وحرب فيتنام، والثورة الأفريقية، والانقلابات العربية، والتدخل الأجنبى، والخلافات العقائدية بين الصين والاتحاد السوفيتى السابق، والثورة الليبية، وانتهازية المثقفين، والعلاقات الخليجية الإيرانية، والعمالة الآسيوية فى الخليج العربى، ووحدة مصر وسوريا، والتسوية بين العرب وإسرائيل، ووضع المرأة فى المجتمع العربى.

ويصيغ **صنع الله** بنية جمالية معقدة اشبه بالسيمفونية، تتعدد فيها الأصوات البيمفولونية ولكن يظل لحنها الأساس واحدًا وهو صعود وانكسار الثورة العربية.

على أن اختيار الثائرة وردة لتكون بطلة الرواية الأساسية، وتتبع تكون وعيها الثورى، وانخراطها فى العمل المسلح يرد الاعتبار إلى المرأة العربية وقدرتها على صنع التغير عبر وعى ثورى متقدم وخاصة أن أغلب الذين شاركوا فى الانتفاضة سقطوا بالخيانة وبالموت أو بالصمت لتظل وردة وحدها فى النهاية تحتل المشهد الروئى بأكمله والتى لم تهادن أو تضعف (إلا عبر ضعفها الأنثوى من خلال العلاقات الجنسية المستمرة والطارئة التى أقامتها مع رفاقها).

تثير الرواية مجددًا إشكالية الرواية التسجيلية، فعبر يوميات وردة التى وصلت إلى حبيبها المثقف اليسارى المصرى، والتى تصله أثناء رحلته الصحفية إلى مسقط فى أوائل التسعينيات يتغلب المؤلف على عقبة تورم التفاصيل، واثقالها على سلاسة السرد الفنى، وهو يشير فى نهاية الرواية إلى ما يقرب من ٢٥ مصدرًا عاد إليها، واستفاد منها فى روايته. ولم يكن من السهل على روائى أن يتصدى للكتابة عن هذه البقعة المجهولة فى الخليج العربى بدون وضع يده على مادة معرفية ضخمة لم تكتف بأن سردت سيرة وردة عبر يومياتها الخاصة، ولكنها أفادته فى رسم المشهد العربى والدولى وتتبع أهم الأحداث السياسية والاقتصادية والعلمية التى غطت فترة أحداث الرواية التى تقترب من ربع قرن لتدسم رؤية كلية يختلط فيها القومى بالقطرى بالدولى، وإن لم يخل الأمر من تضخم فى يوميات وردة الخاصة بقراءتها للمراجع الماركسية، وتحليل تطور الفكر الماركسى وتطبيقه الاشتراكى وهو ما كان يمكن أن يختصر إلى حد كبير حتى تتخلص الرواية من المسحة المدرسية التى أوجدتها تقنية الشرح المسهب لمكونات النظرية الماركسية.

تقرأ على سبيل المثال فى يوميات ٢٣ فبراير ١٩٦٦.

«انقلاب دموى فى دمشق يقوم به جناح من حزب البعث بقيادة صلاح جديد وحافظ الأسد. اعتقل ميشيل عفلق وصلاح البيطار، أمريكا تعلن فى صراحة عن صفقة أسلحة لإسرائيل..

.. انقلاب ضد نكروما بعد حصار اقتصادى من قبل الشركات الغربية التى تشترى محصول الكاكاو من غانا».

ثمة شكلان للاستفادة من المادة التاريخية: الأول غير مباشر كما فعله **فتحى غانم** فى روايته «أحمد وداود» بحيث وظف المعطيات المادية لاغتصاب فلسطين ونمو الكيان الصهيونى فى الرواية دون أن تظهر المادة منفصلة وكذلك فعل **عبدالرحمن منيف** فى مدن الملح، أما الشكل الثانى فهو الذى يفضله **صنع الله إبراهيم** كما فعل فى «بيروت بيروت» و «شرف» و «ذات» بحيث يؤرخ للمادة ولا يذيبها فى لحم النص، وميزة هذا الأسلوب أنه يعى كون الرواية وسيلة اتصال، كما أنه يستشهد بمادة منشورة تشبه الأدلة الثبوتية وتحظى بمصداقية فكرية وبالتالى فنية عالية مما يعطى النص قيمة تاريخية وليست فنية فحسب، إلا أن عدم سيطرة المؤلف على مادته التسجيلية قد تعرقل نمو الحدث الدرامى وتعوقه.

أهمية نص «وردة» تكمن بقوة فى إضاءته تاريخ قطر عربى يبدو محجوبًا عن أغلب القراء العرب ربما لبعده الجغرافى أو لقلة ما يصلنا من إنتاج فكرى وأدبى (باستثناء مجلة «نزوى» الفصلية التى أصبحت تتصدر الدوريات الثقافية العربية فى زمن قصير» يشير يعرب شقيق وردة فى لقائهما الأول بالمثقف المصرى اليسارى الذى يتقاسم أحداث الرواية بالتساوى مع وردة إلى طبيعة الحياة فى المجتمع العمانى فى الخمسينيات «تصوروا قائمة الممنوعات التى وضعها السلطان سعيد: التدخين، ركوب الدراجة، كرة القدم، فتح مطعم، قص الشعر، ارتداء الحذاء، امتلاك راديو يوما. الهجرة».

يختار النص شكلاً فنياً هو الرحلة ، فاليسارى المصرى فتحى يسافر فى مهمة صحفية إلى مسقط، وهناك يواصل البحث عن وردة وأخيها الذين انقطعت صلته بهما عام ١٩٥٧ بعد سفرهما إلى بيروت للدراسة ثم ترك الدراسة للسفر إلى الجنوب العمانى للالتحاق بالثورة الوليدة، وهناك يتصل به أفراد من المعارضة لتسليمه يوميات وردة التى أوصت قبل موتها بتسليمها إليه ويقابل ابنتها «وعد» التى تقاسمه الفراش، وتنتهى الرواية بصفقة يعقدها مع شقيق وردة «يعرب» والذى خطط لموتها بعد اتفاقه مع السلطة إبان اشتعال الثورة. مقابلة تفسير انكسار الثورة فى وردة تفسيرها برواية أخرى لرضوى **عاشور** وهى سراج ١٩٨٩ يستحق المقارنة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ناقشت رضوى **عاشور** ظاهرة الاستبداد فى أنظمة الحكم العربية، من خلال روايتها التى تدور أحداثها فى أحد بلدان الجزيرة العربية فى نهاية القرن التاسع عشر، كما تناقش قضايا الثروة والتبعية والتدخل الأجنبى، ويبرز الحس التاريخى وترابطه فى الرواية حيث تظل الأسئلة المطروحة فى مجتمع الخليج قبل قرن - الزمن الفنى للرواية - هى نفسها الأسئلة المطروحة فى نهاية القرن العشرين.

وتطرح رواية **رضوى عاشور** وحدة المصير العربى، فيتداخل انكسار ثورة العرابيين فى مصر مع ثورة العبيد فى الخليج العربى، ويستنسخ بطلها «سعيد» هزيمة الثورة وهو قصور الوعى وعدم تقدير حجم التدخل الأجنبى، وأن لم تحدد المؤلفة اسم البلد الذى

تدور فيه أحداث روايتها ويكاد يتشابه سبب انكسار الثورة فى الروايتين وهو التدخل الخارجى: الإنجليزى فى سراج، والعربى، الإيرانى، الإنجليزى، الأمريكى فى «وردة»، مع تراجع التأييد الذى قدمته اليمن الجنوبية فى حقبتها الماركسية لأسباب برجماتية. إلا أن أبطال «وردة» من الثوار يمتلكون وعيًا ثوريًا علميًا لا يمتلكه ثوار «سراج» ورواية **رضوى عاشور** تنتقد افتقاد الوعى الحقيقى، المستنير الكاشف النقدى للثوار مقابل الوعى المزيف السحرى، وهو ما لا نجده عن ثوار «وردة» والتى لم تتحمل ثورتها فى ظفار ضغط المواجهة الحكومية المدعومة من الخارج.

يقترب نص **صنع الله إبراهيم** من أسلوب الرواية البوليسية، وتمتلك قدرًا كبيرًا من سرعة الإيقاع، والمفاجئات ببراعة فنية لا يثقلها إلا استشهادات، يوميات وردة والتى تنقل الأحداث من التسعينيات إلى الستينيات والسبعينيات ، وتظل القدرة على المفاجأة وترقب المباغتة معلقة حتى الصفحة الأخيرة.

إن المضمون الفنى المتميز لنص **صنع الله إبراهيم** لا يقلل الوظيفة المدرسية الإخبارية للنص، وحيث يقدم أحداث الوطن العربى خلال خمسة وثلاثين عامًا بتفاصيل دقيقة وخاصة فى الجانب السياسى منه للقارىء الذى لم يعش هذه التفاصيل، وربما يبدو الأمر زائدًا أو مصطنعًا ولكنه - من وجهة نظرنا يبدو ملحًا وضروريات عمل تتبادل تاريخ قطر محجوب عنا، وثورة لا يكاد يعرفها غالبية القراء وإذا استثنينا منه التورم الذى لا ضرورة له فى شرح النظريات الماركسية ولو تذرعت بحيلة فنية من خلال تعرف وفهم وردة عليها.

لا يخلو النص من أخطاء تاريخية مثل تاريخ أغنية أنت عمرى بسنة ١٩٦١ بدلاً من ١٩٦٤، وعدم الدقة فى تحديد بداية السلطان قابوس بن سعيد «٢٣ يوليو ١٩٧٠» وليس بعدها بأيام كما جاء فى النص، واغتيال نكروما، وافتتاح جامعة السلطان قابوس فى (١٩٨٦) وليس فى وقت مبكر عن ذلك كما جاء فى النص.

ربما كان شكل اليوميات هو الأنسب لتتبع أحداث ثورة ظفار والتى شغلت وردة مقاتلة ومسئولة إدارية موقعًا قياديًا بها تقرأ من أحداث ٢٧ يونيو ١٩٦٥.

«اختفينا خلف الصخور المطلة على قاعدة أم الجواريف وأقمنا بسرعة دشمًا واطئة لحمنا نقطتى غبار تقتربان عبر السهل. مرت ثلاثة جمال تحمل الحطب متجهة إلى صلالة. ثم خرجت سيارتان باكار من القاعدة وشقا طريقهما ببطء صعدا من الوادى. فتحنا النار على سيارة المقدمة. التوت وفقد سائقها سيطرته فانقلبت تراجعت السيارة الثانية إلى الوراء ثم استدارت وانطلقت عائدة إلى أمام أم الجواريف، غادرنا مواقع اختبائنا فى فضول من حطام السيارة المصفحة. هى المسماة بمصفحة صلاح الدين بها مدفعه براونتج. جررنا جثث شاغليها. كان أحدهم انجليزيا لحسن الحظ أنهم موتى والا اضطرنا لنقلهم وعلاجهم جردناهم من ملابسهم وحملنا المدفع وصندوق ذخيرة وقفلنا عائدين إلى الجبال نقطع الكيلو متر الواحد فى ثلاث ساعات بسبب الأمطار»

تربط الرواية عبر وعى ثورة تحرير الأرض بتحرير المواطنين من الفقر والجهل والمرض، وكذلك تنتبه إلى تأثير البنية التنموية التى أحدثها حكم السلطان قابوس فى كسب تأييد المواطنين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على غير عادة مؤلفينا يصدر **صنع الله إبراهيم** روايته بثلاث خرائط للسلطنتو وهى ضرورية لفهم أحداث الثورة وتطورها، كما يذيل روايته بالإضافة إلى المصادر العربية والأجنبية شكرًا للعديد من الأصدقاء والكتاب والفنيين الذين ساعدوه بالمعلومات وتجهيز النص، كما جاء غلاف الرواية للفنان **عمر جهان** معبرًا عن روح النص ووعى شخصيته وردة التى اختزلت مسيرة المرأة العربية من الظلام إلى التحرر، وعبر مناقشة وتعرية عشرات القيود والموانع التى تعوق انطلاق المرأة العربية لتحقيق ذاتها وتبنى وطنها بالمشركة مع الرجل.

وظف المؤلف قدرًا كبيرًا من المأثورات فى نصه بين أغنيات وأساطير ونكات وعادات وتقاليد أسهمت فى إضفاء الصدق الفنى على عمله، كما أورد نصوصًا خارجية لبريشت وجيفارًا وأسماء لروايات أجنبية، وإن أغفلت اسم رواية أو ديوانا عربيًا واحدًا.. نقرأ من الأغنيات الشعبية:

أول سلامى على الديرة

وأنتو عليكو سلام الله

الحصن ناشل بناديره

خسران لى يخون عهد الله

ولا نغفل فى النهاية حضور «المسألة المصرية» بقوة فى الرواية، عبر تحليل وتسجيل تطورات الحكم المصرى منذ الخمسينيات حتى بداية التسعينيات وتطور علاقته بالمثقفين.

ويبقى أن الجزء الخاص برحلة وردة مع رفاقها فى «الربع الخالى» للقيام بعملية فدائية تظل مميزة فى هذا النص بلغتها الشاعرية وخلفيتها والجغرافية، وهى الرحلة التى ستنتهى بفقدان وموت وردة.

نجح **صنع الله إبراهيم** «وردة» أن يحقق معادلته المتوازنة، وهى المعادلة التى يحددها **فيصل دراج** بمقولات ثلاث: غواية النموذج الجاهز، وحدود الرواية التربوية، وتوليد القراءة المقيدة، وإنه إذا كان **صنع الله** بنى مشروعه الروائى التجريبى على مقولات خاصة به، تضع بينه وبين غيره مسافة واضحة الحدود، منتجة فردية متميزة فى أسلوبها المتميز. واختير مقولاته، وجددها فى رواياته المتعددة، مما أمده بأفق روائى خلاق (الآداب نوفمبر - ديسمبر ١٩٩٩).

ويظل **صنع الله إبراهيم** مطالبًا بتحد يجاوز مشروعه التجريبى فى وردة، ومنفتحًا على صيغة مغايرة تجنبه الوقوع فى أسر النموذج المفضل. ومحافظًا فى الوقت ذاته على صوته الخاص ومعماره الفنى المميز، وهو تحد ليس سهلاً بالمرة، وإن كانت إمكانات روايتنا الكبير قادرة على مواجهته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رحلة البحث عن النور في «رحم العتمة»

محمد عبد السلام حسن

لماذا حصلت رواية «دارية» للروائية سحر الموجى على الجائزة الثانية فى مسابقة أندية الفتيات بالشارقة عام ١٩٨٨؟ متفوقة بذلك على ١٦٥ روائية عربية، مع العلم بأن «دارية» هى أول رواية للكاتبة ! فالرواية على المستوى النفسى والفنى والروحى هى رحلة تبحث فيها البطلة عن الحب والاكتمال والتوحد مع «الواحد» : «تحقيق الذات» وكذلك تبحث عن معرفة ذاتها والعالم من حولها وتغوص فى الأعماق كى تخرج الفنانة من داخلها. غير أن كل هذه المكونات التى قد يتناقض بعضها مع البعض لا تتأتى بسهولة ويسر. وتتضح الصعوبات عندما تحاول البطلة تحقيق اكتمالها على مستوى الأنثى من خلال الوعى واللاوعى الفردى (الحلم)، وذلك بعلاقاتها مع كل من زوجها سيف، ثم مع حبيبها نور من بعده، وتفشل فى تحقيق الاكتمال فى هاتين الحالتين، غير أنها تغوص فى اللاوعى الفردى واللاوعى الجمعى حتى تصل إلى أهدافها على المستوى الفنى والروحى من خلال الأسطورة، وذلك بعد أن تدفع ثمناً ماديا واجتماعيا ونفسيا باهظا.

ويظهر تفوق الروائية فى رسم شخصية البطلة. ففى ظاهر الأمر يرى القارئ العادى «دارية» امراة بسيطة تشجيه وتثير مشاعره أو حتى تغضبه لتصرفاتها الطائشة، غير اننا عندما ندقق النظر فى هذه الشخصية المركبة التى تمثل السهل الممتنع، نجد أن الكاتبة التى تشبه الجراح فى رسم شخصية البطلة، لم ترسم لنا بطلة مكتملة فى بادئ الأمر، فقد القت إلى القارئ بقطع واشلاء وافكار متناقضة ومتضاربة، ولم تقم الكاتبة بتجميع هذه الأشلاء، بل كان على «دارية» نفسها، مثلما كان على امها إيزيس، من قبل، أن تجمع اشلاءها او

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«أشلاء ايزيس» اسم ديوانها الشعرى، حتى تستطيع بمباركة «حتحوت» فى نهاية الرواية أن تكتمل إنسانيا وفنيا وروحيا من خلال رحلة صوفية.

تتكون الرواية من أربعة فصول، ويمثل هذا الشكل الرباعى الأساس المنطقى لكل حكم جامع، و «المظاهر الأربعة للتوجه النفسى» للبطلة من (إحساس، وتفكير، وشعور وحدس) وكذلك مراحل التطور النفسى والفنى والروحى للبطلة.

١ ـ داخل المحارة :

فى الفصل الأول «فى محارة الروح» ، تقدم لنا الكاتبة بطلتها دارية التى «تعتقد» أن العلاقة بين الرجل والمرأة هى علاقة روحية : «١+١ = ١. هذا بالطبع إن وجد بين الاثنين هذا الانسجام الكيميائى بين روحين (ص١١) وتجسد هذه المعادلة الروحية التى تقدمها البطلة للعلاقة بين الرجل والمرأة فكرة «الأنيم» عند يونج. و«الأنيم» على المستوى النفسى هو رمز للنصف الذكورى النفسى الموجود فى لاوعى المرأة والذى يساعدها على الإحساس بالاكتمال والتوازن النفسى. وتتجلى صورة «الأنيم» فى «الأحلام والتخيلات» وهو «نموذج بدائى» يعمل كجسر بين «اللاوعى الفردى واللاوعى الجمعى» (ك.غ.يونغ : **علم النفس التحليلى، ترجمة وتقديم د. نهاد خياطة اللاذقية: سوريا: ١٩٩٧ «الأنيم والأنيمة» صـ ٢٣٦، ٢٣٧**) وتعكس فكرة الأنيم رغبة البطلة فى «الاكتمال الفردى» حيث يصبح الإنسان «وحدة أو كلا متصلا لا يقبل القسمة». وهكذا يصير الإنسان كائناً منسجماً، ومتفرداً ، قادراً على الاكتمال وهو مانسميه «الصحو على الذات» أو «تحقيق الذات» بالمعنى النفسى. ويتحقق هذا تدريجياً على مدار الرؤية الذى تستطيع البطلة أثناءه تحقيق اكتمالها.

وعلى العكس من شخصية «دارية» التى تسعى إلى التوحد وعدم الانقسام، فإن زوجها البرجماتى سيف الذى «يعمل مع الأرقام. ويعيش أيضا بالأرقام». يرى أن «١+١=٢». لايستطيع إنسان عاقل إنكار هذه الحقيقة (ص١١) ويتأكد منطق الزوج النفعى حين يقول لزوجته إن «المعرفة العملية أهم».

ومن هنا يمكننا أن نرى أن الصراع بين دارية وسيف ليس مجرد صراع اجتماعى يعكس الخلاف بين زوجة وزوجها فحسب، بل هو صراع نتج عن اختلاف وتناقض بين جوهريهما. ويتأكد هذا الاختلاف فى معارضة أبيها لزواجهما وقوله: «لا يوجد شبه بينكما يا دارية».

ويعد معاناة وإحساس بالألم الجسدى والنفسى الناتج عن اختلافها مع زوجها وعدم قدرتها على التعامل مع العالم الخارجى، ترى البطلة الحلم الذى يرشدها «مشيراً إلى أن شيئاً ما لا يستقيم فى حياتها» وعليها الانتباه للخطر وضرورة «انقاذ الذات».

ولا يتوقف هذا الحلم عند «ضرورة انقاذ الذات» بل يتخطى ذلك بكثير فهو رمز لبداية الرحلة التى سوف تقوم بها البطلة من الظلام إلى النور، رحلة بزوغ ونمو واكتمال الوعى الفنى والروحى من خلال اللاوعى الجمعى.

ولكن هذا الاكتمال لا يتأتى بسهولة، فلابد من المعاناة على المستوى الاجتماعى والنفسى حتى يتحقق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النضج والبعث الفنى والروحى، ويشتد الصراع بين دارية وزوجها عندما أدركت «أن بذرة وعيها، كانت تنمو فى اتجاه مختلف. ويحتد الجدال مع زوجها حول صديقتيها هناء وهادية وحول إحساسها بالوحدة، وحول حنينها للأم المتوافاة، وحلمها بها وحول القصيدة التى كتبتها عن أمها. وحول أبيها وتعلقها بالكتب والأوراق. وينعكس هذا الصراع على نفسية البطلة فتشعر بالوحدة والاغتراب بالسجن والفقد وتترجم هذه الإحاسيس فى منظر وصفى رائع تصف لنا «دارية» الطريق نفسه الذى يقلهما كل يوم إلى القاهرة، فعلى أحد جانبى الطريق نجد «سجن طرة» «جنود فى سواد كالح» «أسلاك شائكة». يعكس هذا الوصف إحساس البطلة بالسجن والاغتراب ويظهر رغبتها فى الحرية، ثم تنظر البطلة إلى الجانب الآخر من الطريق فترى «انعكاس وجه أوزوريس على صفحة النيل هذا الصباح يتهادى. فيدفع من فوقه ثقل الغبار والحزن القديم». ويعكس الجانب الآخر من الطريق ورغبتها فى التدفق الفنى والتخلص من الحزن القديم، ومن ثم يترجم الشعر مشاعر البطلة الداخلية.

فتقول:

لو أنى أنساب مثل النهر الطيب

أروى كل شقوق الأرض العطشى

أصبح روحا نهمة

تحلم بالعشق

تتفتح لحروف الكلمة

تزرع حلما

يخفق بالبسمة

لو أنى

وهذا الاختلاف بين الزوجة والزوج هو اختلاف فى جوهره بين الفنان والإنسان العادى: فالفنان ، كما يرى يونج، هو «إنسان كلى» يحمل داخله اللاوعى الذى يشكله، فتتشكل الحياة النفسية لكل البشر. «ولكى يقوم بهذه المهمة الصعبة، يصبح من الضرورى أن يضحى بسعادته وكل ما يجعل من حياته شيئا جديراً بالحياة فى نظر الإنسان العادى». ذلك لأن حياة الفنان لابد أن تكون حافلة بالصراعات الداخلية، وأهمها الصراع من أجل تحقيق السعادة والراحة والأمان فى الحياة، مثله فى ذلك مثل الإنسان العادى، ومن ناحية ثانية، فهو «مدفوع بهوى طاغ نحو الخلق والإبداع» مما قد يضطره للقضاء على كل شهوة شخصية. ولهذا وجب على الفنان أن يدفع ثمناً غالياً لقاء ما وهبه الله من نار مبدعة». ومن ثم فإن الشاعر يكتب الشعر لتلبية الاحتياج الروحى فى المجتمع الذى يعيش فيه، سواء أدرك ذلك أم لم يدركه.

ويضيف

إن سر الإبداع الفنى والأثر الذى يحدثه الفن يجب البحث عنه فى العودة إلى حالة «المشاركة الصوفية» إلى ذلك المستوى من الخبرة الذى من يعيش عنده هو الإنسان لا الفرد، والذى لا يُعتد عنده بسعادة الفرد الإنسانى ولا بشقائه، بل بالوجود البشرى فقط. ص ١٧٥ (يونج : «علم النفس والأدب)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ ـ «الأطلال خارج محارة الروح وعبور البرزخ»

ويرمز عنوان الفصل الثانى من الرواية «إلهة بيضاء» إلى ما سوف تكون عليه البطلة فيما بعد، فسوف تكون قوة تهب الحياة، ومصدرا للخطر والهجوم والتصدى فى الوقت ذاته، مثلها فى ذلك مثل الإلهة البيضاء ذات الوجهين: امنا الأرض Mother Earth. فعندما تعود البطلة إلى بيت ابيها تشعر بالغربة وتغيير المكان والحنين لطفليها، غير أن عينيها تقعان «على إحدى القصاصات على الحائط امام سريرها». «قصيدة حب» لريتشارد بروتيجان، وهنا يأتى الشعر ليحقق بعضاً من التوازن النفسى وليرشدها إلى الطريق الصحيح:

جميل جداً

أن تستيقظ فى الصباح

دون أن يكون عليك أن تقول لشخص ما

إنك تحبه

فى حين أنك لم تعد

تحبه (ص ٦٢).

ويأتيها الحلم المرشد الثانى، والذى يزيل بعضا من «الظلام» والخوف ويوضح لها طريقها الصحيح على مستوى «اللاوعى الأسطورى» والاكتمال الحقيقى.

وتكمن اهمية هذا الحلم فى انه يوضح طريق الاكتمال للبطلة ويحدد موقعها فى هذه اللحظة، ونعرف كم قطعت وكم تبقى من الطريق فى رحلة الاكتمال الفنى والروحى لتحقيق الذات. فقد انكشفت الظلمة جزئيا واتضحت الملامح إلى حد ما، فتعرف أن النهر هو النيل وأن الجبل هو المقطم والمسجد مسجد «عمر بن الفارض»، وأن وجهها الأسمر هو فرعونى له شكل طائر، وتنجح فى عبور النهر وما عليها إلا صعود الجبل ، وهذا ما سوف تحققه فى الفصل الأخير من الرواية.

٣ ـ مهرة والاكتمال المؤقت:

وفى الفصل الثالث من الرواية «**مهرة**» تسافر البطلة فى رحلة دراسية إلى المانيا. وقبل أن ندخل فى تفاصيل هذا الفصل علينا ان نتساءل: لماذا يحمل «**مهرة**» عنوانا، ولماذا تحتاج البطلة إلى الأم المتوفاه على مدار الرواية بأكملها؟

ولأن البطلة متوفاه، فإن رمز الأم فى هذه الحالة يحمل معنى على المستوى الروحى، ومن ثم فهى ترمز فى هذه الحالة إلى (الموهبة) والظلام الذى يسبق الميلاد الفنى اى الموهبة وما ينتج عنها من ابداعات. غير أن «الحصان» أو الـ «**مهرة**» هو ايضا:

«نموذج بدائى معروف من الميثولوجيا والفنون الشعبية (الفلكور) ، ولأن الحصان حيوان فهو يمثل «الجانب الحيوانى الأدنى من الإنسان، وبالتالى يمثل اللاشعور...»

ولأن الحصان حيوان حمل، فإنه يمت بصلة وثيقة إلى نموذج الأم. ولأنه حيوان أدنى من الإنسان فهو يمثل الجزء الأسفل من الجسد، كما يمثل الغرائز الحيوانية .. ومن ثم فإن «الحصان» هو المعادل «للأم» مع وجود فارق طفيف فى المعنى. فإن كانت الأم ترمز إلى الحياة فى نشأتها، فإن الحصان يرمز إلى حياة الجسد . (يونج ص ٥٦، ٥٧).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهكذا يمكننا من عنوان الفصل «مهرة» أن نتوقع ما سوف يحدث للبطلة فى هذه المرحلة. إنه اختلاط فى الأمور بين حلم الاكتمال الدائم وتحقيق الذات على المستوى الفنى والروحى وبين الاكتمال الأنثوى المؤقت على مستوى الوعى. فالبرغم من جمال الطبيعة فى ألمانيا وبالرغم من «انسياب وجه أوزوريس فوق صفحة الراين» إلا أن الشعر ينبهها إلى الخطر القادم فى «فراشات الحلم» فتقول:

بعد مرّ السنين الطوال

بعد صدأ التضبان

أنظر من ورائها

...

إلى سراب أحلامى

ويتضح الفرق بين دارية ونور جليا، رغم كونهما فنانين حين تسأله دارية «ليه الحيوانات يا نور ؟ كل لوحاتك حيوانات» ص ١١٤) فيجيب نور . «الحيوان يادارية هو روح الحقيقة التى جوانا بكل دناتها وسموها هو الغريزة وهو المقدس» (ص١١٥) ويعكس لنا هذا التعريف تفسيراً للعلاقة الجسدية والحب المفاجئ الذى أصاب دارية عندما التفت بنور وكذلك رؤية لهذه العلاقة. ففى الوقت الذى ترى دارية علاقتها الجسدية بنور، طريقا للاكتمال وتعبيراً عن المقدس، ومن ثم «ينشرخ الجدار السفلى لمحارة الروح»، فإن نور الفنان المعقد الذى لم يتوقف عن قرض أظافره كان يرى الحياة حلم قصير «ص١١٦) . وأن العلاقة هى «لحظة . و» . بكره هو اللوحة اللى هاخلصها» ومن المفارقات التى نراها فى هذه العلاقة هو أن دارية كانت تأمل فى مجرد وعد من نور أن يحميها (ص ١٢٥)، إلا أن نور لم يكن قادراً حتى على حماية نفسه من عقده النفسية.

وجدير بالذكر أن نشير هنا إلى تطور روحى مرت به البطلة خلال هذه الفصول الثلاثة: فإن كانت دارية، فى الفصل الأول مسجونة «فى **محارة الروح**» **وكانت «اقبية الروح مسدودة»**، ومن ثم فقد «التفت حول نفسها داخل محارة الروح» ففى الفصل الثانى، نجد أن **«القشرة العليا لمحارة الروح»** قد تحطمت وان البطلة ما زالت فى **«الوضع الجنينى القديم»** تنتظر **الميلاد الجديد**، ويبقى عليها أن تحطم **«الجدار السفلى لمحارة الروح»**، والذى انشرخ فى الفصل الثالث، وسوف يتحقق هذا الاكتمال مع نهاية الرواية.

٤ ـ الاكتمال وتحقيق الذات

إن كان الفصل الرابع هو الفصل المتمم للرواية، فهو الفصل الذى تستطيع البطلة فيه تحقيق **«الاكتمال»** الذى كان مستحيلا يوما ما. ويحمل هذا الفصل اسم الآلهة الفرعونية **«سخمت»** عنواناً، ترى من تكون؟ وما أهميتها وما علاقتها بالاكتمال الكلى للبطلة ؟ ففى بادئ الأمر فإن سخمت إلهة فرعونية ترمز للحرب وتطبب الجروح فى الوقت نفسه، مثلها فى ذلك مثل الهة بيضاء التى تهب الحياة ولها قدرة تدميرية أيضا. وإن كانت سخمت تحمل وجه لبؤه فإنها تشبه نفتيس التى تحمل وجه لبؤه غير أنها إلهة للكتابة. وتبقى دارية وتتساءل: لماذا تحمل نفتيس وألهة بيضاء، وسخمت داخل ذاتها؟ وللإجابة عن هذا السؤال يجب أن نقدم تعريفا للشكل الرباعى النفسى الذى يحقق الاكتمال والتوحد عند يونج، وذلك

لأن دارية + نفتيس + الهة بيضاء+ سخمت= ٤ على المستوى الحسابى. غير أن يونج يعرف الشكل الرباعى على أنه : «١+٣، على نحو يتخذ فيه أحد الأضلاع المكونة له مركزا استثنائياً، وتكون له طبيعة مغايرة لطبيعة الأضلاع الأخرى». وعندما نضيف هذا الرمز الرابع إلى الرموز الثلاثة السابقة، فإنه يجعلها «واحداً» وذلك لأنه يرمز إلى «الكلية» . (يونج «الشكل الرباعى»).

وبناء على هذا التعريف للشكل الرباعى، فإننا نجد أن الرموز البدائية (نفتيس + الهة بيضاء + سخمت) التى تحملها البطلة فى داخلها هى الأضلع الثلاثة ومن ثم تكون البطلة هى الضلع الرابع المختلف الذى يكون مركزاً استثنائيا، وله طبيعة مغايرة، وهى التى تجعلهما جميعا «واحدا» رمزاً «للكلية» الفنية والإنسانية فى داخلها وذلك من خلال وعيها باللاوعى الجمعى من خلال الأسطورة. فقد أصبحت البطلة شاعرة مثل نفتيس الهة الكتابة ومن خلال الشعر تهب الحياة «كالهة بيضاء» وتدمر المفاهيم الاجتماعية الخاطئة وتحارب من أجل الحرية مثل سخمت وتطبب جراحها وجراح الآخرين من خلال الفن وسعيها للحرية.

ومن هنا تحقق دارية اكتمالها الفنى من خلال (نفتيس + الهة بيضاء + سخمت + دارية) ويصير المجموع «واحداً»

وإذا كانت دارية قد استطاعت تحقيق الذات على المستوى الفنى ونشرت ديوانها الأول «أشلاء ايزيس» فعليها أن تتخلص من الهموم والضغوط الاجتماعية ومن الجسد والرغبات «تلك الكثرة المركبة من الأفكار التى تلهينا وتصرفنا (عن الواحد) «فالواحد» هو الخير أو الخيرية الكاملة» (أفلوطين). ولن تستطيع دارية تحقيق هذا الاكتمال الروحى قبل أن تحقق الاكتمال النفسى وذلك بالتخلص من تأثير الآخر على حياتها حتى تستطيع الروح التحرر من سجن الجسد.

وكان على دارية التى حققت الاكتمال الفنى فى الفصل الرابع أن تحقق الاكتمال النفسى من خلال الشكل الرباعى الذى يأخذ هذه المرة شكل ثلاثة رجال وامرأة (سيف + ونور + ابيها + دارية) وعندما تتخلص من تأثيرهم عليها فإنها تستطيع الاكتمال على المستوى النفسى. وفى الفصل الرابع ذاته فإنها تنتظر «صك» عتقها الذى يفترض أن يرسله سيف زوجها، ويأخذ مقابله المادى. وعندما تهدى البطلة نور ديوان شعرها الأول فتكتب عليه هذا الإهداء: «إلى نور عتمة حلمى» نتساءل هل تقصد البطلة بهذا الإهداء أن «نور» هو النور الذى أضاء عتمة» حلمها، وكان رمزاً للاكتمال المؤقت، غير أنه ساعدها من خلال لحظات «الجنس المقدس» أو «السامى» على شرخ «الجزء الأسفل من محارة الروح» وذلك من خلال إحساسها بالاكتمال الأنثوى المؤقت، الذى يصل إلى قمته فى الفصل الرابع عندما تذهب معه دارية إلى مرسمه فى المنيا، وتصل العلاقة الجسدية بينهما إلى أرقى معانى الجنس المقدس وأسماها، غير أن هذا الاكتمال الجسدى هو اكتمال لحظى مؤقت لا يدوم.

ويتجسد هذا الاكتمال الموقت من خلال الشعر ونرى نهايته:

دعنى أنسى

أنى رأيتك يوماً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أبى وطفلى الوليد

حلم الأنوثة المستحيل

مسفوك دمع

. . . .

دعنى أراك

تسير بدونى

حتى يمكننى

أنا أيضا

أن أسير (ص ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧).

وإذا كانت البطلة تتقدم على المستوى الروحى من خلال الوعى بفلسفة افلوطين وابن عربى، فإن الحلم المرشد الثالث والأخير يوجهها إلى منبع الفلسفة والحكمة الموجودة فى ذاتها من خلال اللاوعى الجمعى او الأسطورة، حيث تحوى إرشادات تحوت وحكمته جوهر الفلسفة الروحية.

وإذا نحن نظرنا إلى بعض من تعاليم تحوت وحكمته، التى تكمن داخل البطلة من خلال اللاوعى الجمعى (الأسطورة) . نجد أنها تلخص رحلة البطلة النفسية والفنية، وعلى المستوى الأعلى الروحية، داخل ذاتها.

فيقول تحوت فى بضع تعاليمه :

اولا: تعطلت حواسى اثناء تهدج صوفى لا نصبا ولا تذمرا ولكن انتباها وسكونا واعيا اطير مع افكارى متحررا من جسدى رأيت نفسى محلقا ونادتنى كينونه هائلة بلا حدود . (إعادة صياغة لترجمة د. عطية عامر «رسائل تحوت فى الفلسفة والحكمة» مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٩، عمر الفاروق، يناير ٢٠٠٠ ، صـ ١).

يستطيع المرء أن يتحسس فى هذه السطور القليلة البذور التى انبتت فكر أفلوطين فى الاقتباس الذى يتصدر الرواية.

ثانياً: أود أن أوضح طبيعة الرباط المقدس الذى يربط الرجل والمراة معا ... تأمل هذه اللحظة السامية عندما يستمتع جنس مع الآخر واحد يعطى إلى الأمام والآخر يعانق بولع فى لحظة اختلاط الطبيعتين تكتسب الأنثى قوة الذكر ويسعد الرجل باسترخاء الأنثى (ص٧).

(وهكذا تتلخص فلسفة ابن عربى التى تعرف العلاقة المقدسة بين الرجل والمراة كما وردت فى الفصل الرابع من الرواية)

ثالثا: لا نجاة لاحد دون أن يولد من جديد. إذا اردت أن تولد من جديد فخلص نفسك من أمراض المادة (صـ ١٣).

(وهذا ما فعلته البطلة حتى تستطيع أن تتخلص من العالم المادى المربك وتتحرر من القيود التى تمنعها من الميلاد الجديد)

رابعا: يختلف الإنسان عن كافة المخلوقات الأخرى لأنه يحمل الفكر وعن طريق الفكر يمكن له أن يتوحد مع الكون الذى هو الثانى بعد «الخفى» وانه بالفكر يمكن أن يعرف «الخفى» الآله الواحد (صـ ٨) ... وإن أردت معرفة «الخفى» فتشبه به فالشبيه حقيق بمعرفة شبيهه. اهجر العالم المادى وتخيل نفسك فى فضاء لا حدود له .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأخرج من الزمن إلى الأبدية لترى الإمكانية لا الاستحالة (صـ ١٢).

(وندرك من هذه الحكمة، الطريق الذى سلكته البطلة لتحقيق الاكتمال والتوحد «بالواحد» فإنها من خلال الفكر والإدراك يمكنها أن تتوحد مع الكون» وبالفكر» تعرف «الإله الواحد» وتشبهه فى العطاء من خلال عطائها الفنى، ويتحقق ذلك عندما تهجر «العالم المادى» وتتخيل نفسها فى فضاء لا حدود له»، وأن تخرج من «الزمن إلى الأبدية لترى الإمكانية لا الاستحالة»، ويتحقق هذا مستوى اللاوعى (الحلم الأخير) حيث نراها فى فضاء بلا حدود، وعندما تصحو تقول إنها تشم رائحة «زمن آخر» وتستشعر انه «الأبدية» وذلك كى ترى «الإمكانية لا الاستحالة».

وتأتى «الإمكانية» فى الإرشاد الخامس حيث يقول تحوت:

خامساً تصور انك لن تموت وانك عالم فى كل علم وفنان فى كل فن وتقاسم الصعوبات مع كل مخلوق حى (صـ ١٣).

وتأتى «الإمكانية لا الاستحالة» من خلال المشاركة الوجدانية و «تقاسم الصعوبات مع كل مخلوق حى».

وتستطيع البطلة من خلال فنها أن تكون فى حالة المشاركة الصوفية»، فهى كشاعرة ، أى «إنسانة كلية»، تستطيع أن تضحى بسعادتها وتتحمل شقاها على المستوى الفردى، وتشارك الآخرين همومهم وتساعدهم على اجتيازها على المستوى الإنسانى. وبذلك تكون جديرة بصورة «الواحد» الذى خلقها.

وهكذا تستطيع البطلة أن تكتمل روحياً من خلال اكتمال الشكل الرباعى المكمل الذى يتكون من خلال فلسفات (أفلوطين + ابن عربى + حتحو) بالإضافة إلى الضلع الرابع أو المركز الاستثنائى وهو دارية، وبذلك يصبح المجموع «واحداً».

وبهذه الطريقة استطاعت البطلة أن تكمل رحلتها من الظلام إلى النور ، من الوعى الفردى (الواقع المادى بكل مشاكله) إلى اللاوعى (الحلم) ومن الحلم إلى اللاوعى الجمعى (الأسطورة داخل الذات) وتعود محققه الاكتمال على (المستوى النفسى + المستوى الروحى) بالإضافة إلى الضلع الرابع المكمل (البطلة) فيصبح المجموع «واحداً» : «دارية».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سعيد الغول

رباعيات ماليزية

نقلها شعرًا من الإنجليزية إلى العربية الشاعر سعيد الغول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١) حَقيقَةُ الأحْلامِ

حَلمْتُ أمْس بأنَّى فى سَنى قَمَر
يَحْنُو عَلَىَّ وَ أيْكٌ رائعُ الثَمر
لَيْلى بَهيجٌ مَضى وَالحُلْمُ يَجْمَعُنا
أنا وَأنْت وَحُبٌّ خالدُ الأثَرِ

حَذار منْ ثقَةفى غَيْر مَوْضعها
فَالحُلْمُ يَرْحَلُ إنْ نُورَ الصَباحِ بَدا

(٢) أوْهامُ الأحْلامِ

ألحُلْمُ إنْ ظَلَّ فى هَشِّ القُشُور غَدا
وَهْماً وَيَحْسُنُ فى الأعْماقِ أنْ يَلِدا

(٣) نُعاسٌ بلا راحَة

الجسْمُ منْ حَرِّ هذا اليَوْمِ فى جُهُد
لكنَّنى اعْتَدْتُ حَرَّ الشَمْسِ والصَهَدِ
أرَحْتُ عُودى ولكنْ لَمْ أنَمْ أبَداً
فَقَدْ تَمَنَّيْتُ أنْ نَغْفُو يَداً بيَدِ

من التراث الماليزى غير المعروف المؤلف جمعها وترجمها للإنجليزية الشاعر هاملتون.

(٤) رُؤيا بين النَوْمِ والصَحْوِ

تَساقَطى يا ثمارَ الأيْك فى جَذَل
ولا تَمَسَّى الغُصُونَ الخُضْرَ وابْتَهلى
لَعَلَّ ذاتَ العُيُون الدُعْجِ تَذْكُرُنى
ويَهْدأُ الشَوْقُ والأيَّامُ تَبْسِمُ لى

(٥) الوِحْدَةُ اللَيْلِيَّةُ

أَلْيَوْمَ صَوْتُ خَرير الماء أيْقَظَنى
مِنْ عُمْقِ نَوْمى فَحَلَّ السُهْدُ فى بَدَنى
ما عادَ لى صاحبٌ فى وَحْدَتى فإذا
مَخَدَتى دُونَ كُلِّ الناسِ تَحْضُنُنى

(٦) لقاءٌ رُوحِىٌّ

العيدُ لَيْلَتُهُ عادَتْ لتَلْقانا
فَأشْعلى شَمْعَةً شَوْقاً وتَحْناناً
دَعى مَخَدَّتَك الصَفْراءَ هاجعَةً
ستَلْتَقى فى رُبَى الأحْلامِ رُوحانا

(٧) إغْواءُ الحُضُور

لَوْ لَمْ تكُنْ أنْجُمٌ فى اللَيْلِ تَنْتَثِرُ
هَلْ كانَ يَسْطُعُ فينا ذلكَ القَمَرُ
لَوْ لَمْ تكُونى هُنا كالشَمْسِ مُشْرِقَةً
هَلْ كُنْتُ أجْرُؤُ أنْ أدْنو وأنْصَهِرُ

(٨) التَكافُؤُ الأوَلُ

كلا السَفينة والصارى إذا بانا
كانا جَديدَيْنِ كالفُولاذ بُنْيانا
أنا جَديدٌ ومِثْلى أنْت عَنْ ثِقَة
فَنَحْنُ فى دَرَجاتِ العُمْرِ سِيّانا

(٩) غايَةُ الطَلَب

أَلشَمْسُ إذْ تَعْتلى مَتْنَ السَماء ضُحىً
تُنْهى صَلاحِيَّةَ الغَيْمِ الذى انْقَشَعا
لطالما جاهَدَتْ نَفْسى رَغائبَها
حَتَّى اسْتَقَرَّ لَها الفَوْزُ الذى سَطَعا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١٠) يَقْظَةُ الحبِّ

للرَعْد دَمْدَمَةٌ تَعْلو وَ تَنْخَفِضُ
وَالكُلُّ فى حَيْرَة يَهْفُو وَيَعْتَرِضُ
لَوْ الهَواءُ هُنا هَبَّتْ زَوابعُهُ
أكانَ للزَهْرِ أنْ يَنْمُو وَيَنْتَفِضُ

(١١) الزَهْرَةُ المتميزةُ

الموجُ يَعْلُوهُ إكْليلٌ منْ الزَبَد
نَشْوانُ راحَ يُؤَدِّى رَقْصَةَ الأبَد
جزائرُ الزَهْر بَيْضاءٌ بما حَمَلَتْ
وَالحُبُّ زَهْرَتُهُ حَمْراءُ كالوَرْدِ

(١٢) فتنُ الجمالَ

يا ضفَّةَ النَهْر ها قَدْ آنَ مَرْسانا
فَقَدْ بَلَوْنا منْ الإرْهاق ألْوانا
كَزَهْرَة أنْت . . . قَدْ أغْرَتْ بفتْنَتها
أسْرابَ نَحْلٍ بَراها الشَوْقُ تحنانا

(١٣) الزَهْرُ وَالنَحْلُ

قد يَلْمَعُ الزَهْرُ والنيرانُ تَنْهَمرُ
فى الحرْب والنَحْلُ لا يَجْتاحُهُ خَطَرُ
شَيْئاً فَشَيْئاً وَيَنْأى النَحْلُ مُرْتَحلاً
وَيَذْبُلُ الزَهْرُ وَالأوراقُ تَنْدَثِرُ

(١٤) تَحدِّياتُ الحُبِّ

القَلْبُ كالسُنُونُو يَنسابُ فى الأفُقِ
فَوْقَ الخضمّ كَسَهْم رائع الأَلَق
شَرارَةُ الحُبِّ مَسَّتْ عُمْقَهُ فَهَوَى
فَريسَةً لِوُحُوشِ البَحْرِ فى الغَسَقِ

(١٥) الحُبُّ الوَثيقُ

إذا دَعاك إلى العَلْياء تَصْعيدُ
فاشْحَذْ سلاحَكَ إنَّ الخَوفَ مَرْدُودُ
فالطَيْرُ مَهْما جَناحاهُ به ارْتَفَعَا
لِلأرْضِ مُرْتَبطٌ بالجَذْبِ مَشْدُودُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١٦) الحَذَرُ الفطرِيُّ

إحْمل إلى جَبَلٍ لَوْزاً وَ أثْمارا
وانثُرْ عَلى مَهَلٍ منْهُنَّ قنْطارا
بَعْضُ الطُيور ستَأبى أكْلَهُ وَتَرى
فى أكْله منْ يَدٍ أُخرى لَها عارا

(١٧) الحُبُّ منْ أوَّل نَظرَهْ

هذا الأرُزُّ نتاجٌ منْ ثَرى «مَلَقا»
قَدْ لامَسَتْهُ خُيُوطُ النُورِ فائتَلَقا
قَلْبى الشَقى بَدا من هَوْل لوْعَته
كَمَنْ أحَبَّ وَلَمَّا يَلْقَ مَنْ عَشقا

(١٨) بدايَةُ الحُبِّ

تَعْلُو الحَمامَةُ فَوْقَ السَهْلِ والهُضُبِ
أنَّى لَها ذاكَ لَوْلا قُدْرَةُ الرَبِّ؟
وكَيْفَ للَّحْظ منْ أجْفان عاشقَة
أنْ يَستَحيلَ لَظىً فى مُهْجَة الصَبِّ؟

(١٩) سحْرُ الإبْتسامِ

عَلى رُبى بَلَدى تَلْهو العَصافيرُ
لَها عَلى غُصْن جَوْز الطيب تصفير
وفى الجوار خُدُودُ الغيد باسمةٌ
بسحْرِهَا العَقْلُ مَفْتُونٌ وَمَأسُورُ

(٢٠) ذاتُ الضَفائر الجَميلَة

ذاتُ الضَفائر يَجْرى حُبَّها بدَمى
لحُسْنها وَخْزَةٌ فى غايَة الألَم
فى القَلْب كانَتْ وَما أقْسى نَتائجها
والوَخْزُ فى القَلْب لاكالوَخْز فى القدَم

(٢١) ألعازفَةُ الرَشيقةُ

يا حُسْنَ عازفة هَيْفاءَ كالقَمَر
حيالَ كُوخ خُرافىٍّ عَلى البَحْر
كَمَانُها نامَ بَيْنَ الكَفِّ والنَحْر
مِنْ عَزْفها وَ بَهاها حِرْتُ فى أمْرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٢٢) النَظَراتُ القاتلةُ

وَمْضٌ تَلَأْلَأَ فى أزْهارِ غَنَّاء
مثل السوار زَهَا فى كَفٍّ سَمْراء
أمُوتُ لَيْسَ بسُم إنَّما ألَماً
بِفعْلِ نَظْرةِ حُبٍّ مِنك نَجْلاء

(٢٣) حَمَاسَةٌ لا مَعْنى لَها

قنديلُكَ اليَوْمَ خلْوٌ منْ ذُبالَته
فَكَيْفَ تَسْعى إلَى إذْكاء طاقَته!؟
ولمْ تُحاولْ فعْلَ الإبْتسام سُدًى
إنْ كُنْتَ تَقْصُدُ فعْلاً عَكْسَ حالته؟

(٢٤) قاعِدَةُ الجُحُود

ألطَيْرُ تَهْبطُ حَيْثُ الرزْقُ قَدْ وُهبا
ولا تَقَرُّ بروْضٍ خَيْرُهُ نَضَبا
كالدُود يَلْتَهِمُ الأوْراقَ فى نَهَمٍ
حَتَّى لَيَنْسى دَمَ الغُصْنِ الذى شَرِبا

(٢٥) عاشِقٌ مُخْتَلِفٌ

يا رايَةً خَفَقَتْ للريحِ فى الأُفُقِ
مُوجى ليُبْصرك السارُونَ فى الطُرُقِ
قَلْبى الذى مَلَّ منْهُ الصبْرُ ـ وَا أسَفا ـ
غَدا أسِيرَ الجَوى والسُهْدِ والقلَقِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصتان قصيرتان

إهداء إلى أطفال الحجارة

دائرة الدخان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سألونى عن اسمه.

دقت الأحرف على فوهات الليل حرفًا، حرفًا؛ سددت عينىَّ صوب البنادق المعلقة على ظهور الرجال.

قلتُ: هو الحقيقة.

فتشت داخل عيون الصغار وأولاد الجيران عن طفل خرج ذات نهار ولم يعد. دارت عيناى فى دوائر البقع الحمراء المرشوشة على المنازل؛ تتبعت بصمات الدم الممزوج بطين الأرض، حدثت الأشجار والطيور، استحلفت النهر أن ينطق، لعله اتخذ من الماء مهدا.

تدثرت بشعرى المحلول وهمت على وجهى، التقط الطلقات الفارغة أعدها واحدة، واحدة، لعل إحداها لاتزال تحمل بقية من دمه.

ظللت أدور وأدور بين الناس، أحدق فى عيونهم وأسأل:

«من رأى منكم طفلى فليعده إلىّ».

الليلة، تدق بيوت المدينة أجراسًا حزينة، تتنفس رائحة الدخان وبين الطلقة والأخرى، ترتدى امرأة سوادًا جديدًا؛ والحصار، الحصار واقف على أبواب المدينة.

غافل القمر الليل والحراس، تسلل من بين دوائر الدخان وقد كان منزويًا فى ركن ما من سماء المدينة.

ربت على كتفى، مر بكفه على جبينى.

سألنى عن لونه، قلت:

ارحل إلى زمان مضى وقت أن كانت مدينتنا آمنة وجميلة وعند غيطان القمح توقف، كان أجمل سنبلة.

أخذت أقلب ظهور الأطفال وبطونهم، أمسح الدخان الأسود عن الوجوه، أنبش الدوائر الحمراء على البيوت، أفتش فى عيون المدافع والرشاشات.

سألونى عن رائحته، قلتُ:

«امضوا إلى أعلى التل، حيث تفصل بين الحصار وأرض الوطن بندقية وتتبعوا البارود، تتبعوا البارود».

●●●

النـــار

فى خجل من نفسى المرتحلة عنى، أمسكت القلم.

وبعد .. قلتها وشردت فى اللون الأصفر للحوائط والأقسام المتراكمة. تدور ذبابة حول دورق المياه البلاستيكى الرخيص؛ أنظر إلى الكتب المتراصة فوق المكتب، بعضها قراته والبعض لم يزل ولا اتذكر فى هذه اللحظة شيئًا قراته ولا أعتقد أن البقية تصلح للبيع.

أردد كلمات، أعتقد أن فى اللغة العربية ما هو أفضل منها، يفيدنى فى الاقتراض من أخت ثرية، ربما يبطل مفعولها السحرى المتنافر منذ زمن بعيد مع حياتى المقابلة لها والمتضاربة معها حتى الجذور.

أدرت مفتاح المذياع وبعد جهد اتتنى محطة بعيدة، قربته من أذنى لأحصى عدد القتلى والجرحى فى الجنوب اللبنانى وتحفزت للقاء اللص الذى سرق نظارتى الطبية من بين المئات فى ذلك الأتوبيس اللعين لأكيله ضربًا، حتى أدميه.

وبعد .. قلتها مرة أخرى، أأصابتنى علة فى فعل الكتابة مثل تلك العلة التى أصابت أبى فى سن السبعين وأخذ صوت أمى يعلو بعدها وهو الذى لم يكن يتعدى الهمس فى عمر فتوته.

هممت بالخروج، أحتاج طبيبا بلا شك وعملاً إضافيًا. وعند وصولى إلى باب بيتى المغلق بترباس صدئ طرأ على ذهنى سؤال:

هل توصل الطب إلى علاج علة الكتابة مثلما يعالج العجز الجنسى أحيانًا؟

عدلت عن النزول، ألقيت سترتى وأنا من ورائها على السرير ونشيج متقطع داخل قلبى يؤرقنى ولم يكف حتى طلع النهار على صوت المذياع الآتى من محطة بعيدة، إن صواريخ «كتيوشا» تنهال على شمال العدو.

تمنيت أن تظل النار أبدًا وليكن ما يكون حتى لو لم يهدأ نشيج قلبى ولم يجد الطبيب لعلتى دواء.

عز الدين نجيب

دنيا كنعان ...

منذ العاصفة التى أطلقتها جماعة «الفن والحرية» بمصر عام ١٩٤٠ على اللغة التشكيلية، لم تتوقف موجات البحث والمغامرة الجمالية عبر أجيال متتالية، وما زالت مضينة كلمات تلك الجماعة المثلثة (بأضلاعها **رمسيس يونان، كامل التلمسانى، وفؤاد كامل**) التى نشروها عام ١٩٤١ فى تقديمهم لمعرضهم الثانى:

«إن هدفنا هو إثارة التعجب فى أذهان الجماهير، لأن التعجب يقلقل المسلمات، ولأن المفاجأة تهز استمرار العادة وكل عرف ساند، ولأن الصدمة توقظ صفات الفرد الإيجابية، ولأنه - أى التعجب - كثيراً ما يكون مقدمة لإثارة الوعى النفسى ولبعض الانقلابات الفردية والاجتماعية.»

وإذا كان أغلب رواد المغامرات الجمالية قد توقفوا، إما بالرحيل، أو بجفاف المنابع، أو بالتحول إلى طرق أكثر أمانًا وقبولاً، فقد بقى من جيل المغامرين الأفذاذ نفر قليل ما زال قادرًاعلى تحدى الشيخوخة، بل وتحدى جرأة الشباب، لكن برصانة الرماة المحنكين، مثل: **ابوخليل لطفى، ويوسف سيده، وجاذبية سرى**... أما **منير كنعان** (الذى ولد بالقاهرة عام ١٩١٩ وتوفى عام ١٩٩٩) ، والذى كان أقرب الفنانين إلى جماعة الفن والحرية وأصغر العارضين فى أولى معارضها، فقد ظل حتى وفاته يمتلك تهور الشباب وطليعيته، بما يجعل الأجيال الجديدة من الفنانين تقف أمام أعماله محرجة من وقارها!

ولقد كان «الشكل الفنى» هو عصب التجربة الإبداعية لجيل «الفن والحرية» ومن لحقوا به على الطريق، لكن «الشكل» فى الغالب بمثابة الآلة الموسيقية التى يعزفون عليها ألحانهم، أو القارب الذى يجوب بهم نهر الحياة أو أغوار النفس أو عالم الأحلام، ليصل بهم فى النهاية إلى شاطئ «الفكرة» أو «الرمز» أو «المعنى» أو «التراث» على الأقل... أما بالنسبة **لكنعان** فإن الأمر يختلف.. إنه يجعل من «الشكل» قدس أقداسه، هو الأول والآخر، هو حلبة الصراع وغايته، ليس من منطلق تفجير الشحنة التعبيرية بطريقة أوتوماتيكية - كما كان يفعل **فؤاد كامل** مثلاً - بل من منطلق البحث عن «الشكل المطلق» لذاته، بعيداً عن أى مضامين فكرية أو تقلبات نفسية أو إحالات رمزية... وهكذا يصبح السطح أمامه أرضاً للعب، ولتطويع الخامات الغريبة حتى النفايات، يلتقطها من هنا وهناك ويلصقها بالسطح لتحدث تناظراً يصدم العين، أو تناغماً لا يخلو من إثارة أو نزق.

لقد استبعد كنعان من لوحته - مبكرًا - دور الريشة والفرشاة وبالتة الألوان وعملية «الرسم»، وأصبح «الكولاج» - أسلوب القص واللصق وتجميع العناصر المتآلفة أو المتنافرة - هو اللغة الجديدة، لغة تتسم بالاستفزاز وتوحى بالفوضى، لكنها فى الحقيقة تخضع لنظام عقلانى صارم، يقنن فوضى الأشياء بإعادة تنظيمها، وتلك إحدى غايات الفن على أى حال.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقبل أن نسارع بالحكم على «كنعان» بأنه فنان عبثى، كما يستسهل بعض المعلقين والنقاد الحكم عليه، أبادر فأقول أنه فنان جاد، متمكن من تقنياته الأساسية كرسام ومصور ماهر، أثبت منذ الأربعينيات حضوره المتميز فى المعارض كرسام تشخيصى، وأعماله حتى الخمسينيات تملك أستاذية فى هذا المجال، خاصة فى الرسوم التوضيحية بالصحف، حيث عمل منذ شبابه المبكر رساماً بمجلات مؤسسة دار الهلال ثم بمؤسسة أخبار اليوم - خاصة بمجلة آخر ساعة - وكم رسم مشاهد الحياة اليومية فى الشارع المصرى وقاعات المحاكم وما إلى ذلك، لكن ذلك تزامن مع مشاركته فى معارض الفن والحرية بفكرها المتعارض مع الواقعية، وربما كان أسبق من فرسانها فى التمرد على التشخيصية والسريالية، ورفض الانضواء تحت أية مسلمات أيديولوجية أو مواقف سياسية أو ثورية. وبينما نجد أن التحول الجذرى قد حدث للجماعة بعد تفككها أواسط الأربعينيات، بالتخلى عن السريالية والمعانى الأدبية والمشخصات الإنسانية، والإبحار - بدلاً من ذلك - فى مطلقات الشكل واللون، دون قيد من الفكرة أو الرمز أبعد من ذلك، فقد

كان أول فنان مصرى يستخدم أسلوب الكولاج، مبهوراً بقيمة «الملمس» فى الأشياء والنفايات.. وبمنتهى الجدية كان يستخدم نسيج الخيش الخام مثلاً فى تشكيل لوحاته دون أن يضع عليه اى لون، بل يثبت فوقه غرباالاً قديماً او قطعة من خشب الصناديق او ما شابه ذلك...

وتقتضى الأمانة أن نذكر أن ثمة تجارب مبكرة أخرى قد تمت فى هذا الطريق لفنانين وفنانات آخرين متزامنة مع تجربة **كنعان**، خاصة تجارب الزوجين **سعد الخادم وعفت ناجى** أوائل الستينيات، لكن الغاية من وراء التجربتين كانت مختلفة تماماً.. فبينما كانت لدى سعد وعفت تهدف إلى استلهام جماليات الرموز السحرية للجماعات البدائية وإعادة صياغة للموروثات الشعبية فى فنون النوبة والريف والصحراء برؤية عصرية، تدخل ايضاً ضمن منظومة المد القومى فى مصر آنذاك، فإن تجربة **كنعان** كانت تستهدف - مباشرة - اللحاق بتجربة الفن الحديث فى الغرب، ابتداء من «**الراعية**» التى بدأت قبل العشرينيات فى أوروبا كثورة على المجتمع البرجوازى ورد فعل للحرب العالمية الأولى.. حتى صيحات «الفن الإدراكى» و«الفن الفقير» و«فن الفعل» و«الحدث»...

وإذا كانت الشرارات الأولى لتلك الحركات جاءت تعبيراً عن موقف سياسى، سواء برفض الحرب، أو السخرية من مشعليها، أو من قيم النظام الرأسمالى، أو انعكاساً لحالة «التشيؤ» فى المجتمعات الأوروبية والغربية.. إلى غير ذلك، فإنها قد انتهت إلى نوع من التكيف مع طبيعة العصر فى تلك المجتمعات وإيقاع الحياة بها وتقلبات الذوق و«الموضة» فيها، حتى أسلوب الصدمات وخرق العادة والمألوف، هو أيضاً جزء من آلية هذا العصر ومزاجه.

أما بالنسبة **لكنعان** فإن مشكلته - على العكس - هى عدم التوافق مع الواقع المصرى، ومن ثم فإن لوحته تمثل صداماً متبادلاً بينه وبين مجتمعه، وقد يمكن القول بأن لديه أهدافاً معينة، مثل هدم الشكل الأكاديمى البرجوازى للفن، أو هدم «الصالونية المتأنقة»، أو صدم المشاهد لتنبيه حواسه إلى قيم تشكيلية جديدة يمر عليها فيما يقابله فى حياته اليومية من أشياء مهملة دون أن يدرك ما بها من جمال.. فى الشكل والملمس واللون والحركة والإيقاع. لكن لعل الأقرب إلى الحقيقة أن **كنعان** يحقق بلوحته أقصى قدر من الحرية، بإطلاق سراح الطفل بداخله ليمارس اللعب بغير قيود، وإطلاق الخيال السجين والشطحات المكبلة، ويريد أن ينقل عدوى ذلك ايضاً إلى المشاهد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد بلغ أقصى درجة فى ممارسته للحرية واللعب فى آخر معرض له قبل وفاته، الذى ضم ما يقرب من خمسين لوحة نفذت بأسلوب الكولاج، امتلات بالشرائط والنفايات الملونة (المأخوذة من صناديق التغليف الفارغة) مما التقطه من مخلفات المحال وقد انهال عليها تمزيقًا وراح يجتزئ منها سلُخًا حسبما يستهويه شكل القطع الكرتونية بعد سلخ أجزاء من قشرتها الخارجية بطريقة تبدو عشوائية، لكنها موجهة بوعى، مستفيدًا مما تحدثه الصدفة من تعرجات فى مسار التمزيق أو السلخ على سطح الورق المقوى، ومما تحدثه أيضًا من تباين لونى بين لون السطح الخارجى للورق وبين بطانته البيضاء المسلوخة، وما يتبقى عليها من كتابات بحروف لاتينية عن السلعة واسم الشركة المنتجة.

والحق أنه لا يمكن تقييم تجربة كنعان إلا باعتبارها جزءًا عضويًا من حركة الفن الغربى الحديث، ويرى بعض دعاة الحداثة (بمفهومها الغربى) أنه لو كان يعيش فى أى دولة غربية لأصبح فنانًا شهيرًا وغنيًا، وفى اعتقادى الشخصى أن تميزه يرجع بالدرجة الأولى إلى اختلافه داخل محيط مجتمعنا وثقافتنا، وما يحدثه من صدمة تفجر الدهشة وتشد الانتباه وتكسر المسلّمات، ونلاحظ أنه - فى محاولته للخروج من العزلة عن الجماهير العادية التى كان يدرك أنها لن تتواصل مع إبداعه التجريدى كان يلجأ إلى الرسم الصحفى بنزعة واقعية مفرطة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن ينبغى الاعتراف بأنه فى اتباعه للنسق الجمالى الغربى له أسلبه الخاص وليس مقلدًا لفنان بعينه... وبأنه يملك قدرًا هائلاً من الشجاعة ليخوض النهر قرابة نصف القرن عكس التيار، دون أن يفقد الإيمان باختياره، أو أن يتردد فى الاستمرار فيه، برغم الاستهجان الذى قوبل به والتجاهل الرسمى له عشرات السنين، إلى أن حظى فى السنوات الأخيرة ببعض الاعتراف والتكريم، فمثل مصر فى عدة «بينالييهات» دولية، وحصل على الجائزة الأولى فى بينالى القاهرة الدولى الأول عام ١٩٨٤. حتى كرمته الدولة بجائزتها التقديرية فى الفنون قبل رحيله بقليل.

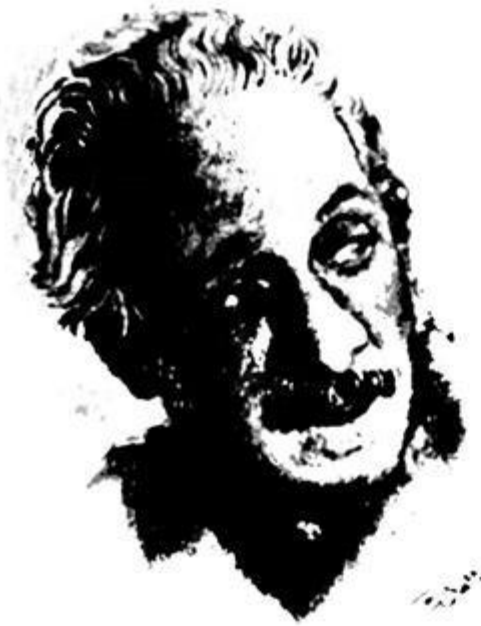
إنما تبقى المشكلة هى: ما قضيته؟ وهل يكفى «الشكل» وحده ليكون رسالة العمر من فنان إلى مجتمعه؟

وكيف يمكن - مثلاً- لموسيقى إلكترونية صاخبة أن تتواصل مع جمهور تربى ذوقه على الموسيقى الشرقية أو حتى على الموسيقى الكلاسيكية ؟..

لقد كان مشروعه التشكيلى طموحًا ومبررًا، حين جعل رسالته هدم «الصالونية البرجوازية»، مثلما حدث الاتجاهات فيه «ما بعد الحداثة» فى الغرب، التى استهدفت التمرد على الفن البرجوازى الذى تم استغلاله كجزء من الية العصر، وعملت على الا تنتج فناً يصلح للاقتنا، مولية وجهها شطر الفنون الهامشية والطبقات الشعبية، فإذا بالبرجوازية تلتف على إبداع «ما بعد الحداثة» وتسعى لاقتنائه وتهجينه فى مفارخ أنماطها الثقافية، فانعزلت الحركة عن أهدافها المبدئية

ومع ذلك يظل لكنعان شجاعة التحدى للخوض فى الطريق المخالف، دون التفات إلى ما يتعرض له من نكران وتهميش، حتى جاء الاعتراف والتقدير من أوسع الأبواب، وإن يكن قبل رحيله بقليل، وبعد أن هبت عاصفته الإبداعية على أجيال الفنانين وأخصبت تربتهم بثمار من كل نوع ولون.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



صلاح عبد الصبور فى ذكراه

فى الثالث عشر من هذا الشهر - أغسطس - تحل الذكرى الحادية والعشرون لرحيل شاعر بدأ به عصر جديد من عصور الشعر العربى عامة والشعر المصرى بوجه خاص. هو **صـــــلاح عبدالصبور**.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وصلاح عبدالصبور ككل شاعر حقيقى لم يكن مجرد صانع قصائد جيدة، لكنه كان خالق لغة، وبانى أشكال جديدة، أى صاحب رؤية شاملة ومؤسس مشروع دعا إليه، وصوّره، ودافع عنه فى قصائده، ومسرحياته، ومقالاته، وترجماته، بل وفى حياته نفسها، لأن شاعريته لم تكن حرفة، ولكنها كانت رسالة ناضل فى سبيلها، وتعذب بسببها، لأنه لم يقنع بما وصل إليه فى الكتابة، بل أراد أن يحقق فى الحياة ما حققه فى الأدب، فلما أدرك استحالة ذلك فعل ما فعله أبطاله من أمثال الحلاج، والدرويش عبادة، وبشر الحافى.

أول ما يطالعكم فى هذا الملف قصيدته «توافقات»، من ديوانه «شجر الليل» الذى يلعب الليل دور البطولة فى معظم قصائده أو فيها كلها، سواء ما سمى منها باسم الليل مثل «تأملات ليلية»

و«٤ أصوات ليلية للمدينة المتألقة»، و«تقرير تشكيلى عن الليلة الماضية»، أو ما نسجه الشاعر من صور الليل كما فعل فى قصيدته «توافقات».

والليل فى هذا الديوان ليس هو الوقت الذى تغيب فيه الشمس، وإنما هو عصر ومناخ ومزاج. عالم آخر، أو حياة أخرى هى نقيض للحياة التى كان يحلم بها الشاعر أو ينتظرها، ولابد أن يقف القارئ بعد أن يفرغ من قراءة القصيدة أمام عنوانها المحير، لأنه لن يرى إلا توافقاً وحيداً هو توافق الشاعر الذى ينتظر الموت مع العالم الذى مات بالفعل. أما انتظار الحياة الجديدة فهو انتظار عقيم.

وفى الملف دراستان عن مسرح صلاح عبدالصبور الذى لم يكن بعيداً عن قصائده التى نظمها فى المرحلة الأخيرة فى حياته بين أواخر الستينيات وأوائل الثمانينيات، هذه المرحلة الأخيرة هى مرحلة الليل وموت العالم، وعبث الانتظار وعبث المقاومة والتطلع إلى اليوتوبيا التى لن تتحقق أبدا، لأن الطغيان لها بالمرصاد. والخطأ الذى وقع فيه صلاح عبدالصبور، كما وقع فيه أبطاله أيضاً، أنه حلم باليوتوبيا، وتصدى للطغيان.

التحرير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صلاح عبد الصبور

توافقات

يعترينى المزاجُ الرمادىُّ حين تصير السماءُ رماديةً ، حين تذبل شمس الأصيلِ ، وتهوى على خنجر الشجرِ ، النقطُ الشفقيةُ تنزف منها ، تموتُ بلا ضجَّةٍ ، ويوارى أضالعها العارياتِ الترابُ الرميمْ . . .

يعترينى المزاجُ الترابىُّ ، حين تصير السماءُ ترابيةً ، حين يصبح مرجُ السماء جديبًا كصحراء ، تنحَلُّ فيها النجـوم رمالاً ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويَنْحَل حتى يذوب ببطن الهيـــولى القديم
الهلالُ السقيم ..
فاترًا يا حيـــاةً تجـــرِّبُ كيف تقلـــد صورتها
فى الزمان البعيـــد القديم
ها أنا أستدير بوجهى إليكَ ، أيا زمناً ليس
يوجد بعد ، أيا زمناً قادماً من وراء
الغيـــوم . . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ها أنا أستدير بوجهى إليك ، وأبكى
لأن انتظـــارى طـــال .. لأن انتظـــارِى
يطـــول . . لأنك قد لا تجىءُ ، لأنَّ
النجـــوم تكذب ظـــنى ، لأن كتـــاب
الطـــوالع يـــزعم أنك تـــأتى إذا
اقـــترن النسر والأفعـــوان ، لأن
الشـــواهد لم تتكشفْ ، لأن الليـــالى
الحبالى يلدن ضحىً مجهضًا ، ولأن الإشارات
حين تجىءُ

تجيءُ الإشارات من مرصد الغيب، يكشف عن سرها
العلماءُ الثقات تقول :
انتظارٌ عقيم !
انتظارٌ عقيم !

يطلع الصبحُ ، يطلع فىُّ صباح ، فلا
باهر الضوء أو مشرق القسماتِ ، ولكنهُ
فارغٌ ، الكلامُ محار رخيصٌ ، وقلبىَ
يُفرِغُ من حزنه الغَسَقىَّ لكى يشربَ
الضجر الماسخ الطعم ، موج من اللحظاتِ
البطيئةِ يحملنى مثلما يحمل النسر والدودَ ،
أو يحمل الزهر والفِطْرَ والعشب والريحَ
أو يحمل العشق والقتل ، أو يحمل الذكرياتِ
الغبية ، يلقى بها فى ظلام شطوط المساء
السديم . . .

ها أنا سائر فى الفصول ، عليل صحيحُ ،
كئيب وأخشى الكآبة حينا ، وتمضى الحياةُ

تعيد مداراتها ، والشموس النجوم تعيد
استداراتها ، وروحي تعيد ولاداتها
واحتضاراتها ، والشموس النجوم
والشموس النجوم الأهلّةُ ، يا زمناً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود نسيم

مسرح صلاح عبد الصبور: الأقوال والأفعال

في تعريف مبدئي، حددت جوليا كرستيفا النص قائلة:

«نعرف النص بأنه جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعًا الحديث التواصلي، نقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات سابقة ومتزامنة».

هذا تعريف جوليا كرستيفا، وهو يشير إلى عدد من المفاهيم النظرية الرئيسية الماثلة ضمنًا في التعريف. فالنص - ابتداءً - ممارسة دلالية من حيث كونه نظامًا دلاليًا خاضعًا لتصنيف العلامات «وليس لأصل العلامة الأولى»، وكانت مدرسة براغ قد طرحت تلك الحاجة للتمييز، فهي تفترض أن الدلالة لاتحدث بالطريقة نفسها، ليست فقط بحسب مادة الدال ولكن أيضًا بحسب تعدد الجوانب التي تؤلف كيان اللافظ. فملفوظه ثابت، ويتشكل دائمًا تحت أنظار الآخر وبالاستماع إلى حديثه، من بعد، يمكن له أن يكون ممارسة. إن مفهوم الممارسة الدلالية يعيد للكلام طاقته الفاعلة، ولكن الفعل الذي يتطلبه ذلك المفهوم ليس فعل إدراك، إذ لم يعد في الفاعل تلك الوحدة المشهورة للكوجيتو الديكارتي، بل هو فاعل متعدد الجوانب، وليس هناك من يطمع في قصر عملية الاتصال التي يحكمها محورا الأقوال والأفعال على الآليات التي أنتجتها اللسانيات، وهي البث، القناة، المتقبل. فالحقيقة أن تلك الآليات موجودة في الوحدات الكلامية، دفعة واحدة، تحت خليط من التناقض والتداخل، وإن أجزنا، مؤقتًا، أن نعزل واحدة من تلك الآليات، فإنها تصدر دائمًا عن جدل،وليس عن تصنيف،وهكذا - فإن النص وقد فارق لغة التمثيل أو لغة التعبير (حيث يمكن أن يوهم فاعل القول أنه يحاكي أو يعبر) يعيد - النص - بناء لغة أخرى ذات حجم دون عمق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أو سطح، لأن اتساعها ليس اتساع الشكل، أو اللوحة، أو الإطار،ولكنه اتساع الحركة التركيبية لا حدود له منذ أن تخرج من حدود الاتصال الجارى، ومن حدود المشابهة الجزئية أو الخطابية[١].

وبتلك التحديدات السالفة، سوف أبحث محورى الأقوال والأفعال فى النصوص المسرحية لـ صلاح عبد الصبور، باعتبارهما يشكلان محور العلامات المميزة للشخصية. وهذا يعنى أن معنى الوحدة الكلامية يتحدد بشكل جوهرى على السياق، إذ يميز سوسير فى كل ظاهرة لغوية بين ثلاثة عوامل: أولاً الاصطلاحات الاجتماعية التى تجعل لكل ملفوظة مدلولاً معينًا، ثانيًا: الحوافز الفردية التى تجعل من لفظ هذه الملفوظة فعلاً ذا طبيعة معينة، (وهذا التمييز لفعل اللفظ هو أساسًا من اختصاص الكلام)، ثالثًا: مجموعة متشبعة جدًا من الاشتراطات، ذات الطابع الاجتماعى، تحدد السبب الذى جعل المتكلم يختار هذا النوع من القول بدلاً من غيره. ويسمى أوستن هذه الأوجه الثلاثة للفعل التعبيرى أو لفعل القول، على التوالى: الوجه الصوتى، الوجه الاتصالى، الوجه البيانى (أى التحقيق النطقى للجملة وفق تنظيمها النحوى والدلالى)[٢].

غير أن طبيعة النص المسرحى تجعلنا نركز على المستوى الاتصالى، (مرسل - خطاب - مرسل إليه)، أى التركيز على ما تقوله الشخصية فى سياق الموقف المسرحى وتحليل أقوال الشخصيات الأخرى من زاوية علاقتها بالشخصية المحورية، وذلك من أجل كيفية إدراك الجدل على مستوى محور علامات الشخصية (الأساسية والمنتحية) وكيف يحكم تطور الشخصية، وهذه الأقوال لا تؤخذ على ما هى عليه وإنما لابد من نسبتها إلى قائلها من زاوية علاقته بالآخر المخاطب وبالعلاقات النصية[٣].

ويعتمد هذا الفصل على ما يمكن أن نسميه «الإجراءات التركيبية» فى فحص علامات الشخصية التى تنقسم إلى علامات أساسية وعلامات منتحية، فيتخلص البحث من فئة الشخص وتوضع بدلاً منها فئة العوامل: العامل الذات، العامل الموضوع، العامل المساعد، العامل المعاكس.

ويستند محور العلامات إلى:

١ - محاور ثابتة/ متحركة.

أساسية/ منتحية.

٢ - تحديد النوع: رجل / امرأة، وعلاقات النوع.

٣ - زمن الشخصية.

٤ - الأبعاد المختلفة للعلاقات الخاصة.

٥ - كيفية إدراك الجدل على مستوى محور علامات الشخصية وكيف يحكم تطورها.

٦ - الفعل/ رد الفعل.

٧ - تغير المواقف/ امتداداتها،وهل يتم التطور بانتفاء علامة أو أخرى، أم تأكيدها.

ويشتمل محور الأقوال على:

١ - ما تقوله الشخصية على نفسها.

٢ - ما تقوله الشخصيات الأخرى عنها.

٣ - نسبتها إلى قائلها من زاوية علاقتها بالشخصية.

٤ - التحولات فى المحاور،وعلاقة تطور الشخصية بذلك (الجدل بين البوح/ الإخفاء).

٦ - محور الأقوال يتداخل ويفسر بمحور الأفعال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ـ ١:

يصنع **صلاح عبد الصبور** صورة بطله المأساوى ـ الحلاج ـ ومنذ اللحظة الأولى لظهوره فى النص، من خلال تعارضه الضمنى مع الشبلى، ففى تلك الجلسة التى تبدو هادئة ومطمئنة فى بيت الحلاج حيث يتجاذب الصديقان الحديث ويتكاشفان فى خلوة روحية ينسج الشاعر عالمين متضادين وتصورين مختلفين بل وإرادتين متصارعتين على نحو خفى.

فالحلاج صوفية قلقة تنظر إلى الواقع متطلعة إلى تغييره، بينما الشبلى صوفية باطنية تنزع للتأمل الداخلى، فحين يقرر الشبلى هويته الصوفية «لسنا من أهل الدنيا، حتى تلهينا الدنيا» ساعيًا للتوحد بالمطلق والفناء فيه، لا يبصر عندئذ من قلب غمامته الفضية إلا أشباحًا حائلة تذوى فى وهج العرفان، فإن الحلاج يتساءل معبرًا عن نزوع مغاير.

ويبدو الحلاج مفارقًا لوعى الجماعة السنية فى تصوراته الوجودية وفى رؤيته للعلاقة بين الله والعالم. إن النظرة الشائعة فى الفكر الإسلامى تفرق دائمًا بين الله والعالم، فالله علة مفارقة وليست محايثة للأشياء، ذلك أن الله غنى عن العالم والعالم مفتقر إليه دائمًا فى وجوده، إن الله يوجد لذاته فهو الوجود المحض. غير أن الحلاج يعبر عن نظرة أقرب إلى تصور الإشراقيين فى وحدة الوجود ونظرية الفيض والصدور.

الحلاج: إنى أشرح لك
لِمَ يختار الرحمن شخوصًا من خلقه
ليفرق فيهم أقباسًا من نوره
هذا، ليكونوا ميزان الكون المعتل
ويفيضوا نور الله على فقراء القلب
وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على
أهل النعمة
لا ينقص نور الموهوبين إذا
ما فاض على الفقراء

ويتطابق الحلاج فى خروجه ذاك على وعى الجماعة مع نظيره التاريخى الذى أثارت أقواله ـ فيما يقول **عبد الرحمن بدوى** ـ شعور العامة مما هز الأوساط المثقفة، خصوصًا بسبب رسائله ذات الاتجاه الدينى المذهبى والتى كتبها الحلاج عن موضوعات شائكة كانت مثار الخلاف والجدل بين الشيعة مثل تقدير نبوة **محمد** (ص) وعدم اكتمال رسالته النبوية.

وفى سياق ذلك، فإن الشر لدى الحلاج ليس قضية ميتافيزيقية مجردة وإنما هو شر اجتماعى يتجسد فى مظاهر واقعية: فقر الفقراء/ جوع الجوعى، ويقترب الحلاج محاذرًا من تلك القضية االشائكة المقلقة لكثير من المفكرين الدينيين، وأعنى العلاقة بين االفقر كظلم اجتماعى والله كضامن للعدل والواجب الأخلاقى بتعبير **كانط**.

الحلاج: يا شبلى
الشر استولى فى ملكوت الله
حدثنى كيف أغض العين عن الدنيا
إلا أن يظلم قلبى.

ويعبر الشبلى عن الظلم القدرى فى مواجهة الظلم الاجتماعى الذى يعبر عنه الحلاج، فيعدد مظاهر الظلم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى صورته القدرية (الموت، العلة والداء) ويفسرها بأنها نتيجة مشيئة مريدة مختارة امتحانًا للناس.

لقد عالج المفكرون الإسلاميون فكرة الخير والشر بصور مختلفة، وربطوا بينها وبين القضاء والقدر ومشيئة الله المطلقة، والخلاف فى هذه المسائل بين أكبر طائفتين من علماء المسلمين، ونعنى بهما المعتزلة والأشعرية، أشهر من أن يشار إليه. إن الله - فى التصور الإسلامى - هوالخير المحض لن الله قد وصف نفسه بأنه نور السماوات والأرض، فهو الخير المحض والوجود المحض لأن «الوجود نور والعدم ظلمة فالشر عدم» كما يرى **ابن عربى**، ومن ثم يجب أن يوصف العالم الذى خرج إلى نور الوجود بأنه خير، ولو عرض فيه ما يوهم بوجود الشر، ولكن إذا قلنا بوجود هذا الشر العارض فى الكون، فإلى من ننسبه؟ أننسبه إلى العالم أم ننسبه إلى الله؟ إنه لا يمكن أن ننسبه إلى الوجود المحض، كذلك لا يمكن أن ننسبه إلى العالم، ما دام فى قبضة الله، وهو الخير المحض التام، فلم يبق إلا أن ننسبه إلى طبيعة الكائنات الممكنة التى، وإن خرجت إلى الوجود، فلابد أن يدركها العدم الذى يترقبها، فبقدر ما تنطوى عليه من عنصر العدم ينسب الشر إليها، أما الوجود الدائم فهو خير كله، لكن ما دامت هذه الكائنات موجودة بالفعل فإن الشر الذى تنطوى عليه ليس إلا شرًا عارضًا.

تلك هى الأفكار الرئيسية فى وعى الجماعة المسلمة عن قضية الشر وارتباطه بالله، غير أن الشبلى، كما سبقت الإشارة، ينسب الشر مباشرة إلى الله امتحانًا لاختيارات البشر، لكن الحلاج يخرج عن ذلك كله، فلا ينظر إلى الشر كقضية ميتافيزيقية وإنما كقضية اجتماعية وبالتالى زمنية وليست مجردة، قضية حكام ورعية وتصارع إرادات ومصائر وكتل. واتصالاً بتلك النظرة وتأسيسًا عليها، تنحدر قضية الحلاج الجوهرية فى الظلم والعدل الاجتماعيين لا القدريين، وتتحدد غاياته الإصلاحية المتجهة أساسًا إلى أولى الأمر، فهم - بتعبيره - قلب الأمة، أما وسيلته فى ذلك فهى الكلمات.

ولدى الحلاج نزوع دينى عام لا إلى دين محدد، إن تجربته بطبيعة الحال داخلة ضمن أطر المعتقدات والمفاهيم الإسلامية، لكنها وهى تجاهد الروح والحس لتصل إلى مطلقها، وتصارع الظلم والفاقة والشرور الاجتماعية لتنفى العالم وتصفيه ليكون خليقًا بخالقه، فإنها وفى تلك اللحظات التى يعرفها من يكابدها، تخرج عما تواضع عليه الجموع وقر فى وعيهم. يقول ماسينيون فى دراسته الفذة عن المنحنى الشخصى لحياة الحلاج، أنه لما أفل من مكة عائدًا إلى بغداد، صرح برغبته فى أن يموت كافرًا بشريعة الإسلام، يموت من أجل الجميع، وأقام فى بيته كعبة مصغرة، وفى الليل كان يصلى عند القبور، وفى النهار يظل يلقى على قارعة الطريق فى العاصمة بالأقوال الغريبة: فكان يصيح فى الأسواق وهو فى حالة من الجذب والطرب. «يا أهل الإسلام، أغيثونى، فليس (أى الله) يتركنى فى حالى، وليس يأخذنى من نفسى فأستريح منها، وهذا دلال لاأطيقه» ثم أراد دعوة المؤمنين إلى القضاء على هذا العار، عار إنسان يجرؤ على القول بأنه اتحد بالألوهية، بأن يقتلوه، فصاح بهم فى جامع المنصور: «اعلموا أن الله أباح لكم دمى فاقتلونى، اقتلونى تؤجروا وأسترح، ليس فى الدنيا للمسلمين شغل أهم من قتلى». وقال:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«على دين الصليب يكون موتى» فلما سئل عن معنى هذا، قال: أن تقتل هذه الملعونة،وأشار إلى نفسه[٤].

إن الحلاج يريد المحالات كشخصية مأساوية، يريد كونًا مبرءًا من الشر، وروحًا خالية من متعلقات الحياة ليحل بها الله، إنها تجربة، وبهذا المعنى، غير منتمية إلى دين محدد وإنما يسكنها هاجس التوحد والفناء وتنقية العالم وخلاصه.

الحلاج: أصحابى آيات القرآن وأحرفه
كلمات المحزون على جبل الزيتون
آلاف المظلومين المنكسرين

وفى مكابداته الروحية والاجتماعية معًا، يجرى الحلاج تحولاً عميقًا لمعنى الاتحاد بالله والتوحد به، فهو يدعو الناس إلى الفناء فى الذات العلوية، وفى الوقت ننفسه يكونون مثل الله فى القوة والفعل والعزة.

وحين يرى الشبلى فى ذلك غلواء وشطحًا، لا يجد الحلاج فى غمرة تجربته واكتمال معطياتها وتوجهها فى ذاته، إلا أن يخلع خرقة الصوفية كنية عن خلع الصوفية المنعزلة والانخراط فى العالم الواقعى.

ونبذ الخرقة، وتمزيق المرقعة معناه التخلى عن طريقة الاستسرار والتجرد بالنفس عارية. إنه يقرر طريقه ويخرج إلى الساحة والسوق. وفى هذا الخروج يكمن تحول أساسى فى التركيب الدرامى لشخصية الحلاج، إذ لم يعد صوفيًا منغلقًا على نفسه ومحتفظًا بمعرفته وكشفه، وإنما أصبح من الآخرين، ومن هنا يبدأ فعل الحلاج المسرحى وأزمته وصراعه، صراع الرجل المتمزق بين «كتمان ما يراه فينجو طاويًا نجاته على الندم، وبين إفشاء ما يراه فيموت طاويًا موته على راحة التبليغ»[٥].

الحلاج: إلىّ إلىّ يا غربا،، يا فقراء، يا مرضى
كسيرى القلب والأعضاء.
قد أُنزلت ماندتى
إلىّ إلىّ، لنطعم كسرةً من خبز مولانا وسيدنا
إلىّ إلىّ، أهديكم إلى ربى
وما يرضى به ربى

وهذه الأبيات ترد نصًا فى اللوحة الخامسة (القديس) من قصيدة أقول لكم من الديوان الذى يحمل نفس الاسم، مما يدل على أن قديس «أقول لكم» قد اتحد بقديس المسرحية، وإلى ذلك أشار «فاضل تامر» حين لاحظ «أن فى قديس أقول لكم نبض ميلاد شخصية الحلاج ورؤياه الصوفية المتمردة للحياة والإنسان»[٦].

ويبدأ الحلاج أمام الملا فى السوق بالبوح وكشف الأسرار متحدثًا عن الله والإنسان، وعن القحط والشر، وأيضًا عن القتل والتدجيل والسرقة وخيانة الأصحاب والعدوان، وكل ذلك يحمل إشارات إلى النظام السياسى ويصور الخرائب الاجتماعية، غير أن ما يثير الشرطة - السلطة - ظاهريًا ليس الحديث عن الجوع وإنما الحديث عن اللّه وعن عشق الصوفى له حتى تتحد ذاته «ويشيع فيها شىء من نوره وإشراقه، ويحتج الشرطى قائلا:

أتعنى أن هذا الهيكل المهدوم جزء منه/ وأن اللّه جل جلاله متفرقٌ فى الناس:

الحلاج: بلى فالهيكل المهدوم
جزء منه إن ظهرت جوارحه
وجل جلاله متفوق فى الخلق أنوارًا بلا تفريق

إن تلك الكلمات تنبو عن وعى الجماعة الذاهب إلى تجريد الله (ليس كمثله شىء)، فالنور الإلهى - فى مذهب الحلاج الحلولى - متفرق فى الأجساد دون أن ينقص أو تنفك وحدته، وفى ذلك حصر للذات العلوية فى حيز، وما هو محصور فى حيز لابد أن يكون جسمًا، وما هو جسم معرض للتخلق والتشخص والتلاشى.

وتثير كلمات الشيخ وهو فى سكر الصوفية بما تشى به من تصورات حول «الحلول ووحدة الوجود» تثير الشرطة التى تسعى لتأليب العامةضد الشيخ بدعوى المروق والزندقة، ويتنبه أحد الصوفيين ويدرك الهدف، فيخاطب العامة: هل أخذوه من أجل حديث الحب، لا بل من أجل حديث القحط، أخذوه من أجلكم أنتم من أجل الفقراء المرضى، ويكاد الفريقان أن يتشابكا، لكن الحلاج وقد أدرك خطأه فى إفشاء الأسرار وكشف المكنونات، يدعو أصحابه لكى يتركوه للشرطة.

الحلاج: عاقبنى يا محبوبى

إنى بحت وخنت العهد

لا تغفر لى، فلقد ضاق القلب عن الوجد

لكن عاقبنى كعقاب الخصم خصيمه

لا كعقاب المحبوب حبيبه

لا تهجرنى، لا تصرف عنى عن وجهك

لا تقتل روحى بدلالك

اجعل بدنى «الناحل أأو جلدى المتغضن

أدوات عقابك

ويقود الحلاج حراسه إلى السجن، والجميع يتبعه.

* * *

تشير العناوين الكلية لجزئى المسرحية «الكلمة/ الموت» إلى الثنائية المأساوية: موت الإنسان نتيجة لكلماته.

وفى غرفة السجن الرطبة الضيقة، وعبر حواره مع السجينين، يصير الصراع الحلاجى داخليًا، ويكون على الصوفى الذى خرج لتوه من محنة احتياره الأول بين الانضواء تحت خرقة الصوفيةالمنسحبة والمتحدة بالمطلقات، وبين الانخراط فى العالم الخارجى، عالم الفاقة والحاجة، يكون عليه أن يواجه محنة احتياره الثانى بين الكلمة والسيف، تلك الثنائية، غير المحلولة، التى تشيع فى مسرح **عبد الصبور** وشعره مشكلة بنية تكرارية دائمة.

ويفارق الحلاج جسمه فى مكابدة روحية قلقة، فيواجه ضربات سوط الحارس بصمت وجمود، بل يرى فى تعذيبه دلالة على رضا الله الذى أنصف حاله فى الحب بأن عاقبه فى بدنه.

والحلاج - فى حيرته بين الكلمة والسيف - يلجأ إلى الكلمة: «خلوا الدنياالفاسدة المهترئة/ ودعوا أحلامكم تنسج دنيا أخرى». فالكلمة هى كل ما يستطيع، وهى ليست الكلمة التى تلح أو تدفع على الفعل الثورى، إذ «ما أتعس أن نلقى بعض الشر ببعض الشر/ ونداوى إثمًا بجريمة».

إن الحلاج يتبدى هنا كمخلص وبطل تراجيدى معًا. إنه يتحرك بحس أخلاقى مأساوى مبتغيًا خلاص العالم، لكنه يصدر عن نزعة ميتافيزيقية متأرجحة دومًا بين اختيارين (الفعل أو اللافعل - الكلمة أم السيف). ومن الدلالات الهامة التى نرصدها هنا، أن حوار الحلاج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مع الشبلى فى بيته كان يحمل علامات إصلاحية تواقة لتغيير الواقع وراصدة لظواهره، لكن حواره فى السجن مع زميليه جاء حاملاً لمواضعات مغايرة على نحو ما، فرؤية الحلاج الاجتماعية التى ظهرت جلية فى حواره مع الشبلى، أصبحت هنا - فى السجن - رؤية تجريدية مثالية مضطربة، لقد كان الحلاج يرى فى الشر تبديات اجتماعية محددة كالجوع والفقر، أما الآن فقد بدأ يتشكك فى إمكانية معرفة الشر وبالتالى - وكنتيجة منطقية - فى إمكانية تخليص العالم منه.

الحلاج: يا ولدى، الشر دفين مطمور تحت الثوب
لايعرفه إلا من يبصر ما فى القلب
نحن هنا بضعة مخلوقات فى ركن من أركان الدنيا.
أنت، أنا، حارسنا ذو السوط المتدلى من خاصرته
من فينا الشرير، من فينا الخيِّر؟

وإزاء هذا التأرجح بين الاختيارات وعدم اليقين، فإن الحلاج يرفض حمل السيف، وهو التطور الطبيعى اللاحق لخلع الخرقة، الذى كان - أى خلع الخرقة - تطوراً طبيعياً لاختياره للفعل، وعلى ذلك نصل إلى تحديد .مؤداه أن الحلاج - ذلك النسيج المضفور من ثنائيات - حل ثنائيته الأولى (الفعل أم اللافعل) فخلع الخرقة وخرج إلى السوق والساحة، لكنه ظل .متأرجحاً بين طرفى الثنائية الثانية (الكلمة أم السيف) فرفض حمل السيف فكانت سقطته التى ساقته إلى المحكمة وبالتالى قتله، وحولته من مخلص إلى ضحية عاجزة عن الاختيار.

وحين يأتيه الحراس ليسوقوه إلى محاكمته، يرى فى ذلك اختياراً إلهياً «فاللّه اختار»، ويظل بحيرته الداخلية دون أن يستطيع الحسم لتتولى حسم الأمر عنه قوة خارجية.

ويحاكم الحلاج محاكمة صورية، يستغرق فيها - وكأنه فى مناجاة ذاتية - فى تقديم بيان حالة شعرى لا مسرحى، فى الوقت الذى ينشغل فيه قضاته، فيما عدا ابن سريج، بتدبير حكم الإدانة وتبريره وتوفيقه، مع أحكام الشرع ومقتضيات السلطة. وحتى لا يتحول رمزاً، يستفتى القضاة مجموعة من الناس، فتصيح المجموعة «كافر، يقتل» وتطوف فى الأسواق والطرقات بتلك الكلمات مبرئة للدولة والقضاة وملقية بدم الحلاج على كاهل الناس.

إن محاكمة الحلاج فى النص تكاد أن تشابه محاكمته التاريخية، فقد ذكر ماسينيون إن الحلاج قد اقتيد إلى باب خراسان، وبحضرة مجلس للشرطة وأمام جمع غفير، وضرب ألف سوط وقطعت يداه ورجلاه وصلب وهو لايزال حياً، ولم يأت أمر الخليفة بالإجهاز عليه إلا عندما وافى المساء، غير أن الوزير قد وجد من الحكمة أن يخلى نفسه هو والخليفة من المسئولية فدعا الشهود الموافقين على الحكم بصوت عال أن يصيحوا قائلين: «نعم، اقتله، ودمه فى رقابنا» وسقطت رأسه، وصبّ على جذعه الزيت وأحرق بالنار، وألقى برماده من أعلى المئذنة فى دجلة.

وبقتل الحلاج تكتمل رسالته وخلاصة الاستشهادى (هل نحرم العالم من شهيد)، وقتله على هذا النحو يظل إشراقته الصوفية الأخيرة، حيث يثبت أنه لابد من التألم من أجل الخلاص، فها هو الحلاج مصلوباً، مُظهراً للجميع من فوق مقصلته فى تلك الليلة شخصية المسيح فى عذابه الفادى، كما وصفها القرآن، وكأنه الصورة المعبرة المسجلة فيها روح اللّه: «وما قتلوه وما صلبوه»، إن منحنى حياة الحلاج ومناظر محاكمته - فيما يقول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماسينيون - كلها تجعل الحلاج يشبه المسيح ظاهريًا، غير أن هذه المتشابهات الخارجية لا تعد شيئًا مذكورًا إذا قيس بهذا التحول الصامت لقلبه، بإيمانه المتزايد بتبادل - في العشق - بين حق الله في عبادته المفروضة، وحق عند الله، يمنحه الله للناسوت منذ زمن حكم الملائكة، وهو حق تعلنه لغة موحى بها تعرضه لقسوة الأحكام الشرعية، وبلغ في دعائه الأخير عشية عذابه حد الهوية الواضحة مع الكلمة غير المخلوقة، مع الكلمة الخالقة، مع المسيح غاديًا إلى بستان آلامه. وهو ما تفسره رباعيته الجميلة:

يا سر سر يدق حتى ... يخفى على وهم كل حى
وظاهرا باطنًا تجلى ... لكل شيء بكل شى
إن اعتذارى إليك جهلٌ ... وعظم شك وفرط عى
يا جملة الكل لست غيرى ... فما اعتذارى إذن إلىّ؟

وبذلك - يتشكل محور أفعال شخصية الحلاج من خلال نسيجها البنائى ككل، ومكابداتها الروحية والعقلية، ويتركز بصفة أساسية في عدد من النقاط:

١ - الحلاج كشخصية صوفية قلقة، تتوزع في مجاهدة روحية بين اختيارين: السلام الداخلى بطابعة الفردى المنعزل وحياة الروح داخل أسرارها الباطنية الخاصة - وهو اختيار الصوفية التقليدى - أو الانخراط في العالم الواقعى بإرادة فاعلة.

٢ - وإذ يحسم الحلاج اختياره في نهاية حواره الشائق مع الشبلى، ويقرر الفعل، تنتقل معاناته الروحية خطوة أعمق، حيث يكون عليه الاختيار بين نوعين من الفعل: هل يرفع سيفه، أم يرفع صوته؟..

٣ - ومن تجاور وتداخل وليس جدل تلك الثنائيات، نتبين الجوانب الأساسية للصراع متمثلة في:

(أ)صراع الحلاج مع نفسه.

(ب) صراع الحلاج مع الشبلى كصراع بين اختيارين للحياة، ورؤيتين للعالم، ويتركز حول الفعل أو/ اللافعل.

(ج) صراع الحلاج مع زميليه في السجن، ويتركز حول نوعين من الفعل، السيف أم الكلمة..

(د) صراع الحلاج مع قضاته،وفيه تظهر نزعة الحلاج الاستشهادية كصاحب رسالة.

وبذلك يكون استشهاد الحلاج نتيجة لما يسميه محمد عزيزة في كتابه «الإسلام والمسرح» بالصراع الأفقى، حيث يواجه الفرد قوانين المجموعة والكيان الاجتماعى المفروض، وهو يختلف عن استشهاد بيكيت في «جريمة قتل في الكاتدرائية لإليوت»، فاستشهاد بيكيت نتيجة للصراع بين الكنيسة والدولة، ولكن استشهاد الحلاج نتيجة للصراع بين المؤسسة السنية والحركة الصوفية.

والاستشهاد فعل يسعى له الحلاج، ذلك أنه «رجل يستعذب فكرة الاستشهاد ويسعى نحوه ثم كان له ما أراد»، وذلك ما يحيل الحلاج وموته معًا إلى نموذج وليس شخصية مأساوية، فموت الشهيد لا يمثل لنا هزيمة الفرد بل انتصاره. وفي ذلك يقول ا. رتشاردز: «إن أقل مسحة دينية في المسرحية من تلك الأديان التى تقدم الجنة للبطل التراجيدى تعويضا له تكون مدمرة» وذلك ما حدث للحلاج حيث بدت شخصيته غير متحركة، وهى برفضها الرد على الهجوم تجعل الفعل ساكنًا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ـ ٢:

وفى مسافر ليل، لا تحمل شخصية الراكب أية سمات بدنية أو اجتماعية خاصة بها، ويأتى تحديد الشخصية، لا بما تقوله هى، وإنما مما يقوله الراوى عنها، هو نموذج للإنسان بلا أبعاد، ملامح خارجية محايدة لا تعنى شيئا وهذا ما يحيله وخاصة مع تطوره المأساوى إلى نمط، مكونًا ذلك «المركب الغريب الذى يربط الخاص بالعام معًا بطريقة عضوية، حيث ما يعطيه ـ كنموذج ـ جوهره ليس كونه ممثلاً للوسط الحسابى للنوع الذى ينتمى إليه. وليس مجرد وجوده الفردى: مهما كان تصوره عميقًا، ولكنها تلك التحديات الأساسية، الإنسانية والاجتماعية، فى أقصى تفتح للإمكانات الكامنة فيها»[٧].

وتتحدد أقوال الشخصية ـ الراكب ـ فى الجزء الأول من النص من خلال العلاقة البصرية التى يقيمها الشاعر بين محتويات الذاكرة والاستحضار العيانى المباشر لطغاة التاريخ وشخصياته الدموية، فالراكب تستوقفه بضعة أسماء «كانت أحرفها البارزة السودا»، تلمع فوق الجلد المتغضن» وإذ يقوم ـ فى فعل أشبه باللعبة ـ باستدعاء خارجى للشخصيات الدموية فى التاريخ/ السلطة، يتحقق مزج أولى بين الظهور فى الواقع/ المسرح، وصور الذاكرة.

وفى تلك اللحظة التى يلعب فيها الراكب فى تذكاراته، يظهر عامل التذاكر ـ الجلاد العصرى، فى ثيابه التقليدية الصفراء، منتحلاً صورة الإسكندر.

ويصوغ الشاعر العلاقة بينهما وفق مقتضيات الموقف المسرحى والتطور الكابوسى لمصير الراكب، عبر آليات متعددة تأخذ من زاوية الراكب أبعادًا مختلفة: استنكار، حذر، تملق، استخذاء، ضعف. ومن زاوية عامل التذاكر: استعلاء، قهر، ملاطفة، بطش، قتل، عطف.

الراكب: هذا البرميل الأسمر فى الكيس الكاكى
الإسكندر.. لا.. لا

.....

مرحى يا أسكندر
هل أكثرت من الشرب

إن ذلك التعريض الساخر المتخفى الذى يتفشى فى كلمات الراكب لا يعجب عامل التذاكر الذى يستخرج تباعًا من ملابسه أدوات القهر والقتل (سوط ملفوف، خنجر، غدارة، أنبوبة سم، حبل)، وإثر ذلك يتغير موقف الراكب والمشهد معًا، فقد قال الراكب لنفسه، كما يصفه الراوى «ما يدريني، فلعل الرجل هو الإسكندر، ولعل الموتى العظماء مازالوا أحياء، وعلى كل فالأيام غريبة، والأوفق أن نلتزم الحيطة، ولعلى إن لنت له أن يتركنى فى حالى.

وحين ارتضى الراكب لنفسه أن يلتزم الحيطة، ويلين لجلاده، فإنه يكون قد حدد مصيره بارتضائه أن يكون نكرة، أى شىء، تشكله فقط رغبة البقاء.

لكن الجلاد مازال يبدل أقنعته، فيرتد إلى أول مظاهره (عامل التذاكر) فيطلب تذكرة الراكب ويبتلعها متلذذًا، عبر ثنائية خادعة: لغة منطقية/ فعل لا منطقى، ثم يتحول تحوله الأخير إلى «عشرى السترة» وإلى القانون وحافظ النظام وقائد القاطرة، وبين المرحلتين ـ عامل التذاكر: عشرى السترة ـ يتخذ أدوارًا متعددة

ويمارس التنكر، وتشيع فى النص مناخات كابوسية حين يطلب الطاغية العصرى من الراكب بطاقته الشخصية - هويته، وإذ يمنعه الراكب من ابتلاعها كالتذكرة، فإنه يلقيها على الأرض مذعورًا لتحدث إثر ذلك لعبة تبدل فى الأشياء المادية مرادفة لتبدل الأوجه والأقنعة، فتصير بطاقة الراكب - كعلامة متحولة - أوراقًا بيضاء مسروقة من حوزة فرد موجود منذ قديم الأزمان لم يوجد بعد أو لم يوجد قط، لكنا نسمع عنه بكل مكان، ويصير الراكب متهمًا بقتل الله وسرقة بطاقته الشخصية، ويصبح عامل التذاكر واليًا للقانون، ويتحول السياق المسرحى إلى محاكمة هزلية أخرى مثل محاكمة الحلاج، ويفضى المناخ الكابوسى إلى فعل مادى وهزلى، فيقتل الجلاد ضحيته، ويطلب من الراوى مساعدته فى حمل الجثة، ولا يجد الراوى تبريرًا لمشاركته فى الحدث للمرة الأولى والأخيرة سوى فى التوجه إلى الجمهور بالسؤال الحائر «ماذا أفعل، فى يده خنجر، وأنا مثلكم أعزل».

ويمكن تقسيم الشخصيتين الأخريتين فى النص من زاوية علاقتهما بالراكب إلى:

(أ) شخصية «ضد» وهو عامل التذاكر

(ب) شخصية «محايدة» وهى الراوى.

(أ) عامل التذاكر:

ويبدو خاصة فى لحظات ظهوره الأولى كما لو كان جزءًا من ذاكرة الراكب وتجسيدًا لخياله فى إحالة ضمنية ومباشرة إلى فكرة أن الطغاة من صنع البشر المقهورين.

عامل التذاكر: متوجهًا إلى الراكب بالحبل:

عفوا.. هذا مات به أغلى أصحابى

أعطيت صديقى الحبل ليلعب به

فأساء استعماله

هل تدرى؟

كلماتى فى معناه صارت من مذخور التاريخ الأدبى.

وتشيع فى النص إثر ذلك مناخات معتمة، «ويصير عالم المسرحية عالم تحولات: من رحلة عادية إلى رحلة نحو الموت، من عامل تذاكر إلى ديكتاتور، من المألوف إلى الغريب، من المضحك إلى المأساوى» (٨).

ويرتدى عامل التذاكر أولاً ثيابًا تقليدية صفراء، ثم عن طريق خلع السترات، تتكشف الأوجه المختفية عبر علاقة تشكل إحدى البنيات الدلالية الأساسية فى النص: أوجه متعددة/ سترات متعددة، وهكذا - فإن زى عامل التذاكر ذو علاقة وثيقة بهويته عن طريق فعل مادى: الخلع، وفعل رمزى: التكشف، ولا يفتقد عامل التذاكر المبررات والحجج المنطقية، فهو يستخدم مصطلحات الفلسفة متلاعبًا بها كالسفسطائيين كى يوقع الراكب فى حبائل لفظية وذلك، على نحو ما كان السجين الثانى فى «مأساة الحلاج» يحب الحكمة فى مطلع شبابه قبل أن يلجئه الواقع الاجتماعى إلى الانحراف.

(ب) الراوى:

الراوى منذ البداية خارج المشهد، المسرحى والمأساوى معًا، وإن لم يكن خارج نسيج الدلالات النصية، ويحتفظ بوظائف الجوقة اليونانية: التعليق، الوصف، الثرثرة الفارغة، وهو تنويع بدرجة ما للوصيفات فى «الأميرة تنتظر» ولجماعة المتسكعين فى «مأساة الحلاج» وإن لم يمنعه ذلك من المشاركة فى الجريمة بالتواطؤ الضمنى بقبوله نقل جثة الراكب مبررًا ذلك بكونه أعزلاً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتتحدد علاقة الراوى بالراكب عبر مستويين: الانفصال والامتزاج، فى الأول يصف الراوى الراكب ويقدمه فى جمل سردية واصفة:

الراوى: بطل روايتنا ومهرجها
رجل يدعى يدعى ما يدعى
ماذا يعنى الاسم
.....
صنعته.. أية صنعة
ولنحكم من هيئته وثيابه
.....

وينتقل الوصف من رصد الهيئة والمظهر الخارجى إلى رصد العقد والحالات النفسية ـ الوجودية بعامة:

الراوى: ها هو ذا يتململ سأمانا
إذ لا تستهويه اللعبة
فيجرب أن يلعب فى ذاكرته
يستخرج منها تذكارات مطفأة،
ويحاول ن يجلوها
أسفًا، لا تلمع تذكاراته

وفى تحول فجائى لدور الراوى وموقعه ـ كمشاهد خارجى ـ يتغلغل داخل ذات الراكب ليلعب دورًا مزدوجًا: تقديم ما يعتلج فى شعور الراكب وما يعتمل فى أعماقه وكوامنه، وصنع مسافة مسرحية بين المتفرج أو القارئ وبين المشهد الكابوسى:

الراوى: قال الراكب فى نفسه
ما يدريني، فلعل الرجل هوالاسكندر
ولعل الموتى العظماء
ما زالوا أحياء
وعلى كلٍ، فالأيام غريبة
والأوفق أن نلتزم الحيطة

ولا يتخلى الراوى عن حياده حتى فى لحظات القتل، فيختتم النص المسرحى بحمل جثة القتيل متوجهًا إلينا فى بلادة مكشوفة بنصائحه المستكينة.

١ ـ ٣ :

يتجسد فى «بعد موت الملك» ملك مدينة خيالية يقضى ليلته الأخيرة بين محظياته ورجال حاشيته (القاضى، المؤرخ، الوزير، الشاعر، الجلاد)، ثم يموت الملك على مخدعه الوثير وهو يداعب طفله الوهمى بين يدى الملكة. تلتف الحاشية والمحظيات حول سرير الملك كى يردوا عنه طائر الموت الأسود ويعرضوا عليه ما كان يشتهيه ويحبه جريًا على عادة سكان المدينة فى عرض المشتهيات والمقتنيات على الميت ظنًا أن طمعه فى استردادها ثانية ربما يحركه فينهض من موته.

يبعث موت الملك رغبة الملكة الدفينة فى امتلاك طفل حقيقى فتعرض على رجال الحاشية طلبها، وحين يرفضونه واحدًا إثر الآخر ضعفًا أو خضوعًا واستخذاء، تلجأ إلى الشاعر وتخرج معه إلى شاطئ النهر، تسمع الحاشية صوت الملك طالبًا أن ترقد الملكة بجواره، فيبعثون بالجلاد ليأتى بالملكة إذعانًا للرغبة الملكية، يتصارع الشاعر والجلاد، ويموت الجلاد على سيفه فى النهاية مفقوء العينين بمزمار الشاعر الذى يهب الملكة طفلها المنتظر.

ويعرض الشاعر عند هذه النقطة (من خلال الجوقة) حلولاً ثلاثة للموقف: حل الشكوى إلى الأقدار، حل الانتظار، حل التصدى والمواجهة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويبدو أول تجل لشخصية الشاعر باعتباره واحداً من الحاشية المهملة، قطعة قماش تدون عليها المهنة، يكتب كلمات غزلية يتهدج بها الملك مراقصاً محظياته، هو بائع شعر ارتضى الانسحاق الخنوع قابعاً فى ركن المشهد، جرادة صحراء، كما يصفها الجالس فوق العرش، يصنع خطرات لغوية وتشبيهات لكى ينفض الملل الملكى ورتابة التكرار.

وتمثل مستوى ظهوره الثانى عبر حواره مع الملكة التى تود امتلاء بطنها بثمرة وامتلاك طفل حقيقى بعد أن تسلل طير الموت وتخلل جسد الملك العقيم، وألقاه مسجّى على فراشه، وفى هذا المستوى، يتحول الشاعر - فجأة - مستجيباً للملكة، ومتحرراً، ينفض عن أثوابه الأتربة السوداء والكلمات العقيمة.

الملكة: أحسست بأنك ستكون صديقى
هل نجلس بعض الوقت؟
الشاعر: أمرك يا مولاتى
الملكة: هل لك طفل؟
الشاعر: أحمله فى صرة أحلامى
الملكة: هل جئت معى
الشاعر: فى أى سبيل يا مولاتى؟
الملكة: فى أى سبيل لا يسقط فيه ظل الموت على أثواب الأحياء
الشاعر: أنا لا أقدر
أنا جزء من هذا المشهد
الملكة: بل تقدر
هيا.. هيا نخرج كفا فى كف
وستألف أجواء النور المتألق

وفى كلا المستويين - تتجسد إحدى ثنائيات النص، وهى ثنائية: الخصوبة/ العقم. فالملكة تتشوف للإخصاب كامرأة بكل ما يحمله الإخصاب من رموز ودلالات، كتجدد الحياة والميلاد،وتحقق الجسد، لقد أعطاها الملك مملكة ولم يستطع إعطاءها طفلاً، فاستولدت من خيالاتها المحبطة طفلاً وهمياً،واستمرت تمارس لعبة تنكر ليلية شبيهة بلعبة الأميرة ووصيفاتها الثلاث (المواجد الليلية)، وفى لحظة تكشف مفاجئة كسرت إيهام اللعبة وصارحت رجلها العاقر بحقيقة تنكرهما الزائف.

الملك: يا كنزى المكنون
كنا سعداء بهذا الطفل الوهمى
الملكة: طفل من يأس

وفى تلك اللحظات التى يفقد فيها الملك طفله الوهمى وتنكسر لعبته المشتركة مع امرأته، فإنه يفقد الحياة ذاتها، وهذا هو ما يدركه الشاعر، فيصرخ فى الحاشية المهترئة المتكومة حول الجسد الملكى المسجى انتظاراً لعودته:

الشاعر: لا، فالملك تدلى ميتًا إذ أبصر ذاته
فى مرآة صافية ذات مساء
هى عينا هذى المرأة
هل تدرون...؟
ماذا كان اسم الملك الراحل؟
الموت
كانت لمسته أو خطرته أو نظرته معناها الموت
لمس النهر فمات النهر
لمس القصر فمات القصر
لم يفلت من لمسته إلا هذى المرأة
لمستنى، فنهضت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هنا، يمثل الشاعر الطرف الآخر من الثنائية، طرف الخصوبة والطاقة الجسدية الحية المتفجرة بلمسة المرأة، صانع النماء والميلاد.

ويشيع - بفعل ثنائية الخصب والعقم هذه - ما يمكن أن نسميه: تجنيس اللغة، حيث يفيض النص بالكلمات والمفاهيم المستعارة من المجال الجنسى، مثل:

هل تعطينى غصنًا من أشجارك
كى أصنع منه طفلا
هل تلتف علىّ ثيابك
هل تكتب سطرًا من تاريخك فى جسمى
كى أصنع منه طفلاً
أو -
فلأتجمل له
ولأنثر شعرى المحلول على صفحة وجهى
ولأدمى شفتىّ بأسنانى حتى تنعقد على كرزهما الرغبة

إن تجنيس اللغة - كما يلاحظ **الطاهر لبيب** - يلخص رابطة مفهومية، ثابتة جوهريًا - بين الجنسين، كما أنه يتم على مستوى من الاتصال جنسى ولفظى فى ذات الوقت، وذلك بالإشارة إلى أجناس أسلوبية، فالتضمين مثلاً، وهو ما يدعوه **ماسينيون** بالارتداد الدلالى للمفهوم، يشير إلى الطمر فى الأرض مقابل التخريج، والحديث عن الإنبات هو بالضرورة حديث عن الإخصاب، لقد ظن **ماسينيون** أنه عثر فى الأضداد اللغوية على موقف فرويدى، وإذا نحن علمنا أن بعض العرب القدماء يطلقون على التضاد لفظ المطابقة، فإن صورة الجنسين المتعارضين (والقابلين - فى ذات الوقت - للاقتراب من بعضهما البعض) تفرض نفسها، كما أن هناك ما يسمى فى النحو بـ (المزاوجة) التى تعنى الربط معنويًا بين كلمتين أو فعلين أو صفتين أواسمين بحيث يشكلان معًا وحدة معجمية جديدة. وهدف هذه العملية هو «إخصاب معنى الكلمة الأولى»[٩].

١ - ٤:

ومن الأزمنة التاريخية والمكنة المتخيلة، ينتقل **صلاح عبد الصبور** فى «ليلى والمجنون» إلى زمن واقعى ومكان محدد، حيث نجد مجموعة من الشباب والفتيات فى دار صحيفة ذات توجه سياسى تقدمى فى فترة ما قبل ١٩٥٢، تربطهم شبكة من العلاقات العاطفية والفكرية مع تركيز خاص على علاقة ثنائية ذات طابع متعدد المستويات تربط بين سعيد «الشاعر» وليلى.

تنفجر العلاقات بتأثير حدثين: حريق القاهرة وإغلاق الصحيفة، وتحول أحد أفراد الجماعة إلى جاسوس تحت وطأة التعذيب والاعتقال، وتتوزع طرق الخلاص الفردى إثر ذلك ما بين الخلاص الدينى «دخول سلوى الدير» والخلاص بالحياة العادية والاستغراق فى تفصيلاتها وأشيائها الصغيرة «ذهاب حنان وزياد إلى إحدى القرى والعمل فى روضة أطفال»، ويبقى الشاعر فى حالة موزعة بين الإدراك العقلى والغيبوية الحسية مبشرًا بقادم يحمل سيفًا يأتى من بعده.

وينبنى النص على اختزال شخصياته فى مكونات مادية ودلالية مستمرة، فالشخصيات تم بناؤها كاملاً، وكذلك المواقف والصراعات،وما يحدث هوتفاعل - وليس تحول - الشخصيات، وتداخل - وليس تصاعد - المواقف، فسعيد يمتلك حسًا رسوليًا، ويلوذ بالكلمات كقدرة تبليغ،وحسان: الثورية المندفعة ذات الطابع الفردى، وزياد يبحث عن خلاص خاص،وحنان المثالية المنسحبة إلى داخلها.

ومنذ الجمل الحوارية الأولى يتحدد موقفان متناقضان للعالم، ورؤيتان للواقع وكيفيات تغييره، ويعكس الموقفان وجهتين نمطيتين من قضية الكلمات (إحدى ثنائيات عالم صلاح عبد الصبور الإبداعى):

١ ـ موقف المنبئ بالكلمات.

٢ ـ موقف الثائر بالسيف ـ القوة والفعل.

ينتهى الموقف الأول عادة بنهاية مأساوية (سعيد: السجن، الحلاج: القتل) ويحمل طابع العصيان الداخلى لا تفجر الذات فى موضوع خارجى، بينما ينتهى الموقف الثانى بالالتجاء للحلول الفردية بما يعنى أنه تمرد انفرادى ورفض ذاتى.

سعيد: ماذا نملك إلا الكلمات
هل نملك شيئًا أفضل

حسان: ما تملكه يا مولاى الشاعر
لا يسقى عطشانًا قطرة ماء،
لابد من الطلقة والطعنة والتفجير
إنى أحمل هذا فى جيبى
«يخرج قلمًا»
حتى أتسكع معكم بين رياض الكلمات
إلى أن يأتى الوقت
لكنى أحمل هذا فى جيب آخر
«يخرج مسدسًا».

وتتحدد ثنائية سعيد/ حسان قياسًا إلى المعنوى/ الحسى، الجزئى/ المجرد الكلى، وينعكس ذلك فى التعبير اللغوى لكل منهما، فحسان ـ نقيضًا لسعيد ـ يهتم بالمعانى المحددة، المفردة، الحسية، فبينما يصدر سعيد من تصور مثالى مطلق يرى فى الشعب كتلة هلامية ساكنة، فإن المتمرد الثورى ـ حسان ـ لا يُفهم معنى الكلمة (الشعب) بل يفهم معنى البيت ومعنى الثوب ومعنى اللقمة، يعرف وجد المرأة والولد الغائب فى السجن، هى أشياء العالم وتجسداته العيانية وليس مطلقاته المجردة.

ويأتى الأستاذ (رئيس التحرير) ويلقى ما يشبه القصيدة الشعرية فى لغة خارجية لا تملك إضفاء الخصوصية على الشخصية والموقف (رغم احتراز صلاح النظرى فى تذييل «مسافر ليل») وفى مجموعة من الجمل والقرارات السريعة الممهد لها ببيان شعرى غنائى/ خطابى، يقرر الأستاذ الفكرة (إنشاء فرقة التمثيل من مجموعة العمل الصحفية) ويكون الفرقة ويسند الأدوار، وليس على المجموعة، التى استهوتهم الفكرة دون نقاش، إلا اختيار العمل الذى يمكن استنتاجه هو الآخر، ويفسر الأستاذ ـ ظل المؤلف على النص، المنفذ لحيله وأفكاره ـ اختيار النص الممثل «مجنون ليلى» لـ **احمد شوقى**، تفسيرًا عاطفيًا يسعى لاندماج الأفراد فى كتلة متآلفة.

ستغنى مجموعتنا كى نتعارف
إذ تندمج الأصوات وتتآلف
نلقى عن أوجهنا أقنعة العمل المعقودة
ونعود إلى بشريتنا المفقودة»

وتقريبًا ـ مع النص المستدعى الممثل ـ تظل الشخصيات بمكوناتها خارج النص الممثل ـ أى فى النص الأصلى ـ هى ذاتها الشخصيات والأدوار الممثلة/ حيث تتم مطابقة ميكانيكية بين الشخصيات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأدوارها ويظل توصيف الشخصيات خارجيًا على لسان المتكلم - أو الآخرين، مع وجود مداخل شعرية مجملة لتحديد الأنماط الداخلة فى لعبة التمسرح، فزياد: شبح يسكن فى صورة طفل، فى لعبتنا، ظل أو رواية يحكى ما أنشده صاحبه الموهوب، رجل يهرب من صورة طفل. ويأتى توصيف ليلى لذاتها عاكسًا ثنائية مضافة: أنا لا أعرف نفسى بعد، روح ضائعة بين الواقع والحلم.

ومع بدء المسرحية داخل المسرحية، يتم استبعاد حنان وسلوى، ويظل النقيضان سعيد/ حسان نقيضين كذلك فى أدوارهما الممثلة (المجنون/ ورد)، وتتقلص الأدوار وتنحصر فى دورى المجنون وليلى بقصدية واضحة. ويتحول الأستاذ إلى مخرج يلقى تعليمات إخراجية خاصة بطرق التمثيل الصوتى والانفعالى كأنه يمهد للرسالة التى تحملها الكلمات حيث يتحول شعر شوقى من دائرة التمثيل إلى لغة خاصة تحمل دلالات العلاقة بين سعيد وليلى، وهنا «تتجسد الشخصيات والكلمات التى أخذت من المسرحية القديمة لتصبح رموزًا للشخصيات الدرامية الجديدة، تصبح الشخصيات القديمة وكلماتها بعدًا ثانيًا - أكثر امتلاء بالحقيقة، ودلالة عليها - للشخصيات الجديدة بسطحها العادى الهادئ، ينطلق سعيد فى ندائه ليلى - النداء الذى لم يكن قد استطاع أن يوجهه إليها باعتباره «سعيدًا» وباعتبارها زميلته الصحفية، وليلى تدرك أنه حين يمثل دور المجنون فإنه يناديها هى، لا ليلى العامرية»[١٠].

ليلى: شهران من التدريب
رجرجة فى صوتك حين تناديني
كى أتبعك وأترك ماضىَ كما تترك لؤلؤة علبتها السوداء
كى تبرز للنور وللشمس

لكن هذا المشهد الأصلى ذاته، يعود - فى المنظر الثانى من الفصل الثالث - لكى يستخدمه الشاعر فى تسلسله الأصلى، وفقًا للحاجة النفسية لشخصياته، وللموقف الذى وصلت إليه هذه الشخصيات، بعد أن تكون ليلى العصرية قد سلمت نفسها - فى بحثها الأعمى عن الإخصاب والحب لحسام «الخائن» بعد أن يكون سعيد قد انهار معنويًا لدى اكتشافه لهذا الانتهاك الذى يرتبط فى ذهنه بانتهاك أمه فى الماضى، وانتهاك مدينته فى الحاضر، إنهما يتذكران بعد كل ذلك، ومع إفاقة سعيد من إغمائه، ما كان «التدريب» قد أوصلهما إلى اكتشافه، ويستعيدان ذلك الاكتشاف، ولكن تكرار المشهد بينهما - فى هذا الموقف - لا يهدف إلى مجرد استعادة اكتشاف الحب الذى يربطهما، بل يهدف إلى المعنى الذى يقف عنده الاقتباس، فى آخر سطرين من سطور أحمد شوقى، على لسان ليلى[١١].

أدركت أن السهم يا قيس واحدٌ
وأنا كلينا للهوى غرضان

ويطول التضمين بعد ذلك، وينتهى بدخول حسام (نقطة الهجوم التى تحول العلاقات فى المسرحية من علاقات ساكنة إلى علاقات متحركة ويبدأ التكشف) حيث يتم ابتسار التضمين وتنتهى المسرحية داخل المسرحية، ويكف استدعاء النص الآخر عن أن يكون حوارًا ومثيرًا وهاجسًا، وظل فى حدوده الأولى مجرد كلمات حب تأتى للإيحاء، ونشر ظلال العلاقة الخاصة بين ليلى وسعيد وهو ما يجعل تداخل النصين تضمينًا وليس لعبة مسرحية.

ويظل طرفًا الثنائية المتضادة سعيد وحسان، بنفس المكونات النفسية والفكرية، فسعيد ممتلئ بالإحساس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الداخلى بالحب والعجز معًا «أشعر أنى منقض، لا وجهى، بل أعصابى وخيالى ودمائى»، بينما يظل طرف الثنائية الآخر - حسان - ممتلئًا بالقوة والفعل ومبادأة الآخر والتطاول والاقتحام فى دعوة إلى العنف الفردى والتمرد، يصوغ مع «زياد» علاقة عدائية غير مبررة، نصيًا، حيث يتراشقان بالكلمات والأوصاف الحادة، وثم يكون بعد ذلك «حسام» موضوعًا لغضب وتمرد حسان ومجال فعله، وهكذا - فإن عنفه الفردى ليس موجهًا للنظام - الذى يبقى مجرد تصور أو إطار خارجى ليس له معادل يتجسد فيه داخل النص - بل يكون موجهًا دائمًا لا إلى الآخر - الضد، بل إلى الآخر - الشبيه.

وفى غرفة تذكارات سعيد السودا، نلحظ احتفاظ سعيد الرجل بخيالات الطفل كاملة (صور العالم الخارجى كما تحتويها وتكونها مخيلة الطفل) رغم استوائه رجلاً. كما أنه يرى بعينى الطفل زواج أمه وانسحاقها الجسدى أقرب إلى الاغتصاب، ويتم تكوين المشهد عبر التقاطع والتداخل بين الزمنين - الزمن الواقعى - زمن الآن واللحظة الحاضرة، والزمن المسترجع. وبين الجانبين داخل الغرفة الواحدة - الجانب المضاء الأيمن، والجانب المظلم الأيسر، مع ملاحظة أن البناء يظل واقعيًا وليس بناء حلميًا قائمًا على تقطيع الصورة والزمن أو تيار الوعى القائم على تراسلات الحواس والأماكن والرؤى، فكل زمن من الزمنين له مساحته المستقلة، وكذلك كل مشهد.

وتتميز الوحدات الحوارية هنا بالتدفق والتراوح بين الإشارات ذات الطابع الواقعى (الشاى، الزواج، الأثاث، إشارة هامة ذات ملمح تاريخى إلى استشهاد الجراحى، وتوقيت ذلك مع موت الأب) والإشارات الدالة على خصوصية العلاقة بين ليلى وسعيد والتى تتخذ من الجنس محورًا لها، فالجنس تجربة تحقق عند ليلى ذات الطبيعة الأنثوية المراوغة، وتجربة استلاب روحى وجسدى عند سعيد، ويستكمل **سامى خشبة** فى دراسته عن الرؤية فى مسرح صلاح **عبد الصبور**، مستمدة من تجربة أمه التى تدخل كعامل مكون للذات ومشكل لإطارها النفسى وحاكم لتجاربها المقبلة.

سعيد: أمى كانت تستلقى فى كتفى رجل تبغضه حتى الموت
كانت حين ينام سعيدًا بفتوته المنهوكة كل مساء،
تهرع للحمام لتفرغ ما فى معدتها من زاد أو ماء.

وإذ يتبدى سعيد منسحقًا بفعل تذكاراته السودا، فإن ليلى تأخذ منحى مختلفًا فى فهم تأثير التذكارات عليه.

ليلى: صنعت منك الأيام المرة إنسانًا حساسًا
سعيد: صنعت منى الأيام المرة إنسانًا مهزومًا

ويستكمل النص بناء رموزه المكونة من: ليلى - المدينة - سعيد، كما يشير **سامى خشبة** فى دراسته عن الرمزية فى مسرح **صلاح عبد الصبور** «ففى لحظة اكتشاف أن السهم الواحد، وأن ماانتهك ليلى فأفقدها - كامرأة - العذرية والطهارة، وأفقدها - كمدينة - الحرية، كان قد سبق فانتهك سعيدًا وأفقده - كرجل - القدرة على الحب، وأفقده - كثورى - القدرة على الفعل، ويتجسد ذلك فى مشهد المقهى حيث خلفية غنائية من تراث المواويل الشعبية تحدث أثرًا أو حالة وجدانية تشيع فى مناخ اللحظة، بينما تعكس جمل الحوار أوضاع التردى السائدة متمثلة فى خيانة حسام وشعر سعيد الذى يشكل مرثية للذات وعبث المسعى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويحمل المشهد هنا محاور متعددة: قصيدة سعيد المبلورة لفكره ورؤيته من خلال جدل الانتظار ـ الخلاص، والتمزق بين اللحظة الواقعية الآسنة وانتظار القادم عبر حوار يبدو فيه صوت القادم منفصلاً عن صوت الشاعر ومجيبًا على أسئلته، وتجدر الإشارة هنا إلى أهمية عنوان القصيدة ذاته «يوميات نبى مهزوم يحمل قلمًا ينتظر نبيًا يحمل سيفًا» حيث يتبدى الشاعر نبيًا مهزومًا يحمل قلمًا ينتظر (فعل الشاعر ـ النبى) نبيًا آخر يحمل سيفًا، فى ثنائية أو معادلة الكلمة المقرونة بالهزيمة، والسيف المقترن بالفعل.

سعيد: يأتى من بعدى من يعطى الألفاظ معانيها
يأتى من بعدى من لا يتحدث بالأمثال
يأتى من بعدى من يبرى فاصلة الجملة
يأتى من بعدى من يغمس مدات الأحرف فى النار
يأتى من بعدى من ينعى لى نفسى
يأتى من بعدى من يضع الفأس برأسى
ويغنى بالسيف
.....

هنا ـ يخرج سعيد من دور المجنون ـ العاشق (حقيقته الأولى) ويتقمص المستوى الثانى من حقيقته (المبشر بمجىء القادر على الحلم وتحقيقه فى آن، ويتراوح ـ بالتالى ـ بن محاولة إكسابه دلالات أبعد من حدوده الجزئية، وبين واقعه النفسى الممزق، ولكن بناءه الروحى والاجتماعى يقصر عن أن يكون محاولاً للدلالة، ويظل وجوده كشاعر هو ما يضفى عليه امتدادًا وكثافة. وتصير ليلى عشيقة لرجل كل ما فعله معها هو إغواؤها ببعض الكلمات الحلوة ويعكس ذلك طبيعتها كمجرد جسد تحتويه الرغبة وتشكله، بينما يرى سعيد الموقف (وجود ليلى فى غرفة نوم حسام) بعين الطفل مرة أخرى حيث تمتزج عنده صور الاغتصاب بالممارسة الجنسية الحرة، وصورة ليلى بالأم، فى هلوسة بصرية وحركية أمام ليلى المتباهية بالموقف كله، بحيث تأتى صرختها المنهية للمشهد «سعيد، حبيبى» إما مقحمة على السياق، وإما دالة على خلل فى تكوينها البنائى ذاته.

وإذ يتردد صوت بائع الجرائد يعلن احتراق القاهرة، يتقوض المشروع المشترك، ويبدو ذلك فى حديث الأستاذ مع زياد «إذ يتكاشفان فيعلنان أنهما فى ليلة الجريمة، كان أولهما يداعب أطفاله، وكان الثانى فى مبغى أو خمارة، فيكون حكم الأستاذ على الجيل كله بالبوار وهنا تتوحد ليلى، للمرة الأخيرة ـ دون حضورها ـ بالمدينة»[١٢]

الأستاذ: ولماذا نتجمع، نترفق
نتأمل أو نبكى، نضحك أو نتحذلق
نصرخ
وندخن
ما دمنا أغفينا ذات مساء،
وتركنا حبة أعيننا فى كنف الغرباء
ممن زعموها ابنتهم
وصحونا لنراها انتهكت متمددة
مستسلمة فى فرشتها الخضراء

ويسترسل الأستاذ ـ التاريخ أو حكمته، فى تعميد شعرى لمأساوية النهاية، بلغة تحمل إشارات من الإلياذة (الريح، القربان البشرى، البحر، رحلة الاثينيين إلى طروادة)، ويبدأ التفرق بعد رحلة مشتركة فاشلة، وتتعدد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طرق الخلاص ـ الخلاص الدينى (ذهاب سلوى إلى الدير، الخلاص بالحياة العادية والاستغراق فى تفصيلاتها وأشيائها الصغيرة دون رغبة فى التغيير أو حلم التجاوز (ذهاب زياد وحنان للعمل معًا فى روضة أطفال بقرية بعيدة) ـ ويحاول الأستاذ ـ لبرهة إثناءهم لكنه يعود فيبارك اختياراتهم بينما تتردد صيحته الختامية «أغلق، أغلق» لتؤكد فساد العالم وخواءه وعبث المسعى، ويأتى ذلك تمهيدًا لموقف سعيد فى الفصل التالى مباشرة المتمثل فى انتظار القادم، حيث تأتى جمل سعيد الحوارية موحدة بين الأستاذ والسيد ـ المخلص المنتظر، وموحدة بين ليلى والوطن المحترق، فى هذيانات دالة محكومة بمتطلبات الحوار والترابط المنطقى، ويختفى صوت سعيد ليحل محله صوت الشاعر، و هما يمتزجان فى صوت واحد معلنًا الموقف الأخير ـ انتظار المخلص ـ فى ترتيلة النهاية:

سعيد: يا سيدنا القادم من بعدى
أنا أصغر من ينتظرونك فى شوق محموم
لكنى أكتب لك
نرجو أن تأتى وبأقصى سرعة
فالصبر تمدد
والليل تمدد
إما أن تدركنا الآن
أو لن تدركنا بعد

حاشية: لا تنسى أن تحمل سيفك.

.....

أنا وقت مفقود بين الوقتين
أنا..
أنا أنتظر القادم

.....

بالتحديدات السابقة لمحورى الأقوال والأفعال، يمكننا أن نرصد تداخلاً وتفاعلاً بين نسقين:

١ ـ النسق المثير (المستدعَى).
٢ ـ النسق الاستجابة (المتصور ـ المتخيل)[١٣].

وهما ما يخلقان معًا النسق المعيش، وأنماط الاتصال بين الذات والآخر، والذات والمجموعة الاجتماعية المحيطة.

النسق المثير هو النسق المستدعى من الموروثات المشتركة،والواقع القبلى على التجربة، الأساطير، الذاكرة الجمعية.

أما النسق ـ الاستجابة، فهو ذلك النسق الخاص الذى يشتمل على جماع معتقدات وأحلام وأفكار وانفعالات ومخاوف وإحباطات وإشباعات وصراعات الشخصية المسرحية.

وفيما بين ذلك النسق المثير المستدعى المستحضر المتذكر، وذلك النسق المتصور المبتدع المبتكر، يتكون النسق الخاص الثالث الذى يسمى بالنسق الجامع، أو النسق البوتقة الذى هو نسيج النص، ففيما بين المستدعى والخاص، المسترجع والتجربة، فيما بين زمن الحكاية وزمن الكتابة ـ بمصطلحات تودروف ـ ومن خلالهما معًا، يتكون هذا النسق الخاص للنص، عالمه ورموزه وإشاراته.

ولكن ـ يجب التأكيد هنا على أن هذين النسقين ليسا منفصلين داخل العلاقات النصية، ولكنهما متداخلان، حيث يكون النسق المثير نسقًا استجابيًا، وبالعكس، فالفصل بين النسقين هو فصل منهجى إجرائى، يستهدف بحث شروط إنتاج الدلالات وكيفيات تشكلها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتشكل المادة التراثية والتاريخية مادة أولى لتشكلات النسق الاسترجاعى لدى **عبد الصبور** - فيستدعى لحظة تاريخية معينة ويقيم بينها وبين الواقع الأنى علاقات تماثل وتداخل، حيث يظل الحلاج التاريخى - القناع - إطارًا مرجعيًا لحركة الحلاج العصرى وتحولاته، ففى كتاب «أخبار الحلاج» الذى استقى منه الشاعر مادته الوثائقية، نجد الحلاج - كالإشراقيين - يصدر عن مذهب حلولى «أنا من أهوى، ومن أهوى أنا» قائم على وحدة الوجود حيث الله علة محايثة، منبث فى مخلوقاته، وليس علة خارجية مفارقة خلقت العالم بإرادة مريدة مختارة، وهو يصوغ رؤيته الإشكالية تلك فى قوله «لا موجود إلا الله، فهو الواحد، المستغنى بذاته، أما العالم فليس سوى شأن من شئونه، أو فعل من أفعاله، فليس هناك إلا الله، وأسماؤه، وأفعاله»[١٤].

وقد أحدث عبد الصبور تغيرات معينة مع رؤى الحلاج التاريخى مع احتفاظه بتصوراته الأساسية، فالحلاج العصرى حلولى وهو الآخر يرى فى الذات الإنسانية فيضًا من الذات العلية فى امتزاج وجودى.

الحلاج: وجلّ جلاله متفرق فى الخلق أنوارًا بلا تفريق
ولا ينقص هذا الفيض أدنى اللمح من نوره

.....

أراد الله أن تجلى محاسنه، وتستعلن أنواره
فأبدع من أثير القدرة العليا مثالاً، صاغه طينًا
وألقى بين جنبيه ببعض الفيض من ذاته
وجلاه، وزينه، فكان صنيعه الإنسان.

لكنه وهو يصوغ رؤاه الوجودية للطبيعة الإنسانية وتوحدها بخالقها، لا يرى فى الشر نقيضًا كونيًا للخير وفقًا للثنائية الفارسية (النور/ الظلام، الله/ الشيطان، الخير/ الشر) ولكنه يراه شرًا اجتماعيًا تكونه العلاقات الاجتماعية.

ويحدث النص - بذلك - اليتين: تقابلا وقائعيًا بين النسق التاريخى المستدعى، والاستجابة، وتضادًا دلاليًا بينهما، فمشهد السجن مستمد من مثيله التاريخى ولكن بدلالات عكسية وكذلك مشهد/ موت الحلاج ومحاكمته الصورية، ولا يقتصر ذلك التماذج بين النسقين على التركيب المشهدى، بل يتعداه إلى القاموس اللغوى، فجمل النص ومفرداته وتعبيراته مستمدة فى جزء كبير منها من البناء اللغوى للحلاج التاريخى، مثل «التعرف، التبصر، الوجد، الفيض، الأحوال، التجلى، الشجو، المشاهدة، النجوى، الخلوة، الصفو، الوصل، الباطن، العرفان.. وغير ذلك»[١٥]. ويتعدى الأمر نطاق الكلمة والمصطلح إلى الأسلوب ذاته، فمن خصائص الأسلوب الصوفى استخدام ألفاظ متناقضة فى ظاهرها، متسقة فى باطنها، وقد استخدم **عبد الصبور** هذه الخصيصة فى صياغته لجمله الحوارية (هذا ثوبك، وشعار عبوديتنا لك، أخلعه فى مرضاتك).

ويتوزع النسق المثير، المستدعى، فى النصوص بين الذاكرة الجماعية التراثية بوعيها الجمعى واستلهاماتها المشتركة وبين الذاكرة الفردية التى تحتوى على مشاهد وخبرات وتصورات خاصة، ففى «ليلى والمجنون» يفرغ سعيد ذاكرته فى عملية أشبه بالهذيانات والتداعيات المرسلة والمحكومة معًا، فيستدعى صورة الطفل القابع فى ارتعاش الجوع والخوف، وأمه مستباحة - جسديًا - لرجل غليظ، وفى «الأميرة تنتظر»، تؤدى الأميرة مع وصيفاتها الثلاث حفلاً طقوسيًا (المواجد الليلية) يفضى إلى استعادة المشاهد القديمة وتجسدها: ذكريات الليلة الأخيرة بالقص وخداع السمندل وموت الأب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كان استلاب الذاكرة وتفريغ محتوياتها واستبقاء جزئها المنقوش قد تم في «الحلاج» بفعل تصادمي أساسًا، فتتوحد الهوية بالذاكرة وتصبح إثباتًا لها ونفيًا في آن، فإن استعادة الصور والخيالات والوقائع الخاصة في الأميرة وليلى والمجنون، يتم بفعل تكشف وتطهير، ويحدث على مستوى طقوس أشبه بالحلم والخيال البصري، فتأتي الأفكار والصور وتتجسم «وتبدو كما لو كانت وقائع حقيقية تحدث داخل العقل. وفي داخل عين العقل هذه يرى الإنسان الأحداث الماضية ويتخيل وقائع مقبلة، ويحلم بوقائع ذات طبيعة حية تحدث فيما وراء الحدود الممكنة للزمان والمكان. هذه الحالة هي الأقرب لما يسمى بالخيال البصري، وهي شديدة الصلة بأحلام اليقظة، فانتازيا الداخل والخارج. فالخيال البصري يكثف أي خبرة، والمتخيل يعيش الخبرة ويتمثلها من خلال الاندماج الكامل»(١٦).

ويتشكل بذلك التذكر والاستعادة والتكشف في كلا النصين عبر تقنية «مسرحية داخل المسرحية»: مقطع نصي مستدعى من مسرحية أخرى وجزء من خيالات الطفل وانفعالاته الحلمية في «ليلى والمجنون» وطقس تمثيلي متخيل في «الأميرة تنتظر».

وتؤدي تلك المقاطع المستدعاة، بطابعها الطقوسي والهذياني، وظيفة مسرحية واحدة.

١ ـ كشف العلاقات.

٢ ـ كسر زمنية النص القائمة على التتابع والكلية، بزمنية أخرى قائمة على التشظي والتفكك.

٣ ـ الدخول والخروج من وإلى المقطع النصي المتضمن في الأولى، والاحتفاظ بالطقس التمثيلي المتخيل قائمًا بذاته ومنفصلاً عن السياق المسرحي في الثانية.

تأسيسًا على النقاط السابقة، وعبر التداخل والتمازج بين النسقين: النسق المثير ـ النسق الاستجابة، تنتظم في النصوص لغتان: لغة ما قبل الكلام (التفكير ـ التذكر ـ الأحلام) بما فيها من أفكار وتصورات مرتبطة بتلك الخبرة التي لا تكون فيها الشخصيات على وعي كامل بحدوثها. تلك الحالة التي تحدث في غسق الوعي أو في حالة الخدر، في منطقة ما قبل الغياب مباشرة، والصور التهويمية في تلك الحالة تكون تفصيلية، ومتجسدة، رغم كونها داخلية. والثانية هي لغة ما بعد الكلام (الصوت ـ الكلمات ـ الفعل) بما فيها من تكشف وإخبار وممارسة وطقوس.

الهوامش:

(١) رولان بارت. نظرية النص. ترجمة محمد خير البقاعي. العرب والفكر العالمي. العدد الثالث. صيف ١٩٨٨. مركز الإنماء القومي. بيروت. ص ٩٣

(٢) أوزفلد دوكرو. نظرية الأفعال الكلامية. ترجمة عبد العزيز شبيل. العرب والفكر العالمي. العدد العاشر. ربيع ١٩٩٠. مركز الإنماء العربي. بيروت. ص ١٤٦

(٣) يشير الباحث إلى استفادته من بحث غير منشور لمحمد عبد الهادي عن تأثير كليوبترا شكسبير على نموذج كليوبترا لأحمد شوقي

(٤) ماسينيون. المنحنى الشخصي لحياة الحلاج. ترجمة عبد الرحمن بدوي. ضمن «شخصيات قلقة في الإسلام». دار الآداب. بيروت. ص ٢٠٩

(٥) فاضل تامر. مرايا جديدة. منشورات وزارة الإعلام. العراق. ص ٤٩.

(٦) فاضل تامر: المرجع السابق، ص ٥٣.

(٧) حسين على محمد: البطل فى المسرح الشعرى المعاصر،كتابات نقدية، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، ص ٧٩.

(٨) ماهر شفيق فريد: مسرح صلاح عبد الصبور بين نالمبنى والمعنى، فصول، المجلد الثانى، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، هيئة الكتاب، القاهرة، ص ١٢٢.

(٩) الطاهر لبيب: سوسيولوجيا الغزل الفردى،ترجمة صمطفى السناوى، دار الطليعة، الدار البيضاء، ص ١٣.

(١٠) سامى خشبة: الرمزية فى مسرح صلاح عبد الصبور، فصول، المجلد الثانى، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٣٥.

(١١) سامى خشبة: المصدرالسابق، ص ١٣٦.

(١٢) سامى خشبة: المصدر السابق، ص ١٣٦.

(١٣) شاكر عبد الحميد: الزمن الآخر: الحلم وانصهار الأساطير، فصول، المجلد الخامس، العدد الرابع، ١٩٨٥، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة، ص ٣٢١.

(١٤) أخبار الحلاج: تحقيق عبد الحفيظ مدنى، مكتبة الجندى، القاهرة، ص ٥٦.

(١٥) محمد السيد عيد: التراث فى مسرح صلاح عبد الصبور، المكتبة الثقافية، هيئة الكتاب، القاهرة، ص ٣٠.

(١٦) شاكر عبد الحميد: مرجع سبق ذكره، ص ٢٣١.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تجليات البريختية في مسرحيات صلاح عبد الصبور

محسن مصيلحى

تشير معظم الدراسات النقدية لأشعار **صلاح عبد الصبور** إلى جنوح دواوينه الأخيرة نحو الغامض والمجرد والمركب من الصور الشعرية، بينما يدل إمعان النظر إلى جنوح مسرحياته الشعرية، بشكل مضطرد، نحو الوضوح والمباشرة والثورية... بمعنى الكثير مباشرة: نحو درجة المسرح السياسى. وهذا المقال يحاول توضيح هذه الإشكالية من خلال تقصى التجليات البريختية تقنية وفكرا، فى مسرحياته، مع التركيز على اخر مسرحياته: بعد أن يموت الملك (١٩٧٣).

مدخل: فى مقاله «صلاح عبد الصبور وأصوات العصر» يشير **شكرى عياد** إلى علاقة **عبد الصبور** بالمادية الجدلية وبالمثقفين اليساريين فى السنوات بين ١٩٥٠ و١٩٥٧، ولا شك أن أشياء كثيرة بقيت من هذه الفترة فى شعره وفى مسرحه. وبرغم أن علاقة عبدالصبور بالماركسيين قد أخذت فى التراخى عندما كان يعد ديوانه الثانى اقول لكم (١٩٦١) إلا أن هذه العلاقة لم تنقطع تماما إلا عام ١٩٦٩[١].

وقد كان **عبد الصبور** واعيًا بالتيارات المسرحية والاتجاهات النقدية العديدة المعاصرة له وله كتابات مبكرة عن **بيتر فايس** و**بريخت** ومسرح الغضب، وله رأى فى **سارتر** وقضية الالتزام. وقد أبدى، فى مناسبات عديدة، وعيا كاملا باختياراته للاشكال الدرامية التى يصب فيها مسرحياته، مثل اختياره لشكل التراجيديا اليونانية وعاء لمسرحيته الأولى مأساة الحلاج (١٩٦٤) باعتباره اختيارا من بين أنواع التجديدات المسرحية المتباينة التى كانت سائدة وقتها مثل تجديدات العبث، وتجديدات **بريخت**، وتجديدات أخرى كثيرة [٢].

النتيجة لهذا كله، خاصة لالتزام **عبد الصبور** السياسى فى بدايات حياته الابداعية، أن القضايا

السياسية والاجتماعية لم تغب أبداعن شعره ولا عن مسرحه. صحيح أن الدراسات النقدية تربطه **بإليوت** أو بالوجودية، (المتفائلة منها والمتشائمة) أو بالشاعر الاسبانى الكبير لوركا، إلا أن تجليات انتمائه السياسى واهتمامه بالقضايا السياسية فى مسرحه ما زالت فى احتياج إلى توضيح.

وقد أمعنت النظر من سنوات فيما قاله صلاح عبد الصبور عن عبثية مسرحيته «مسافر ليل» (١٩٦٩) فاكتشفت أن ذلك كان قناعا تستتر خلفه وستر خلفه دعوة عنيفة، لحل مشكلة الطغيان وعلاقة الحاكم بالمحكوم، فى إطار اجتماعى لم يكن يرحب كثيرا بالآراء المعارضة فى مصر الستينيات [٣]. وقد دفعنى هذا الاكتشاف إلى إعادة النظر فى بقية مسرحيات **عبد الصبور** من منطلق مدى «سياسية» النص المسرحى، وقد تبدى خلال هذا وجود تقنيات بريختية سياسية، تتبدى بقوة أحيانا، وتعكس وجهة نظر سياسية بل ودعوة سياسية واضحة للتغيير الاجتماعى، خاصة فى مسرحيته الأخيرة.

ولعل مفهوم الإيماءة gestus أن يكون خير معبر عن كلية التجليات البريختية فى مسرحيات **صلاح عبد الصبور** - وكما هو معروف فإن المصطلح البريختى الذى ظهر مع أعمال **بريخت** التعليمية فى بداية الثلاثينيات قد تطور من الدلالة على منهج الممثل فى التعبير عن المواقف الاجتماعية وليس عن المشاعر الذاتية حتى وصل إلى الدلالة على المعنى الكلى للمشهد الدرامى بل وللمسرحية كلها فيما عرف باسم الإيماءة الكلية Basicgestus. وهذا المعنى الأخير يتجلى من خلال فنون المسرح المختلفة بدءا من البنية الدرامية حتى الموسيقى والديكور.

والإيماءة gestus هى العلامات الخارجية الدالة على العلاقات بين البشر، وكل مشهد من المسرحية يكون له إيماءته الخاصة المعبرة عن السلوك الاجتماعى فى المقام الأول[٤] والإيماءة مفهوم مادى يستبعد ما هو سيكولجى أو لا واعى أو ميتافيزيقى، مالم يتم التعبير عنهم بأسلوب ملموس. وهذف هذه التقنية العامة هو إظهار المواقف والمتناقضات التى يحفل بها الواقع: فتقنية الرحلة (فى البناء الدرامى) هى إيماءة بنائية تستهدف إظهار مراحل تعلم بطل المسرحية (والمتفرج طبعا)، والإشارة الصريحة إلى العرض المسرحى باعتباره حديثا يتطور أو بنية تتحرك وتتشكل أمام أعين المتفرجين هى إيماءة تستهدف نفى الإيهام وإظهار «الواقع» كما هو عليه حتى يسهل تغييره [٥]. وفى مسرحيات صلاح **عبد الصبور** يزداد ظهور الإيماءة بالتوازى مع تطوره المسرحى، ويمكننا أن نكتشف ذلك من خلال العناصر التالية:

(أ) البنية الدرامية:

تعد الأمثولة أبرز البنى الدرامية البريختية، وأبسط متطلباتها هو التغريب الزمانى والمكانى، أى إبعاد المتفرج عن الاستغراق الوجدانى فى «القضية» المطروحة دراميا. وهذه البنية تعتمد على مزج الحاضر الآنى (من خلال الراوى المعاصر أو الأغنية المعاصرة أو المتفرجين المزروعين فى سياق الدراما مثلا) بالماضى المستحضر من جوف التاريخ. وهذه البنية تعد قناعا لقضية معاصرة تتطلب امتحانا ايدوليوجيا، إنما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تستخدم تقنيات التغريب بغرض خلق مساحة تنفس «عقلى» للنظر فيها.

ولعل هذه التركيبة البنائية لا تختلف كثيرا عما أسماه **عبد الصبور** القصيدة القناع، وهى القصيدة التى تنخفى فى إهاب التاريخ لامتحان مقولات أو افتراضات نظرية أو قضايا معاصرة تمس الشاعر مباشرة. والقصيدة القناع ظهرت متزامنة مع توجه **صلاح عبد الصبور** للمسرح، أى ظهرت مع ديوانه «أحلام الفارس القديم» (١٩٦٤) فى قصيدتين هما صحائف من مذكرات مهملة، أولهما عن «مذكرات الملك عجيب بن الحضيب» وثانيهما «مذكرات الصوفى بشر الحافى»، والقصيدة الأولى تكاد تكون دراما متكاملة عن قضية اليقين الذى يبحث عنه صاحب المذكرات (أو عبد الصبور) وعن حالة السأم الوجودى الذى يعانيه فيدفعه إلى حافة السقوط، أما الثانية فعن شخصية تاريخية هى **بشر بن الحارث** وصدمته المروعة فى سلوكيات ومواضعات البشر.

من هذا المنطلق - منطلق التشابه بين بنية المسرحية البريختية وبنية قصيدة القناع - يمكننا النظر إلى مسرحية مأساة الحلاج باعتبارها بنية بريختية تعالج قضية ملحة على الشاعر لكنه يتخفى فيها خلف قناع التاريخ أو الشخصية التاريخية، وهى الحلاج. وقد كانت علاقة المثقف بالسلطة مثارة فى الواقع وقتها، وبنية المسرحية تحقق معظم مقولات **بريخت** من حيث الإبعاد الزمانى والمكانى، ومن حيث استخدامها لتقنية الراوى - وإن على استحياء - ومن حيث معالجتها لقضية العدل الاجتماعى ودور المثقف فى تحقيقه.

هناك كتابات كثيرة تشكك فى تراجيدية مسرحية مأساة الحلاج [٦] وهى كتابات تربط المسرحية بالمسرحين التسجيلى واليريختى، **وعبد الصبور** هو الذى تسبب فى هذا الخلط حين أوهم نقاده بدهاء بأنه يكتب مأساة وفقا للمعايير الأرسطية، والأمر ليس كذلك كما سنرى.

وتنطبق الأفكار البنائية البريختية أكثر وأكثر على مسرحيات **عبد الصبور** التالية: فمسرحية «مسافر ليل» مثلا تعزل بطليها، وهما شخصيتان تاريخيتان بمعنى من المعنى، أما الراوى المعاصر، لتمتمن قضية مناهضة الطغيان، وهى قضية كانت سياسية، بالمعنى المباشر، وقتها أما «الأميرة تنتظر» (١٩٦٩) فقد استخدمت «الأسلوب البنائى للحكاية الخرافية» كما يذكر النقاد[٧]، وهذا قول لا يختلف كثيرا عن القول ببريختية البناء من حيث هو إبعاد زمانى ومكانى لمعالجة قضية سياسية مباشرة ولا ضرورة - هنا على الأقل - لتكرار القول بوجود ملامح بريختية فى مسرحية «ليلى والمجنون» (١٩٧٠)، لكن المهم الإشارة إلى أن هذه المسرحية تشهد أقوالا مقتطفة من أشعار **بريخت** ترد على لسان شخصياتها رغم أن أحداث المسرحية تعود إلى ما قبل حريق القاهرة عام ١٩٥١. ولا دليل قويا هناك بأن **بريخت** كان معروفا شخصيات مثل شخصيات المسرحية، وأغلب الظن أن تلك كانت معرفة **عبدالصبور** به. وقد أثبتت **فدوى مالطى** - دوجلاس الأصل الأدبى لبريخت فى قصيدة تسمى «إلى المولودين بعد» (أو إلى الذين سيولدون) مع بعض التصرف من **صلاح عبد الصبور**، لكنها لم تستطع التوصل إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كيفية انتقال القصيدة إلى المسرحية. المهم فى ذلك كله - كنا تشير الناقدة - هو أن عنوان قصيدة **بريخت** يوحى بشكل عام بقصيدة سعيد عبد النبى «المنتظر» التى ترد فى نهاية «ليلى والمجنون»، وبشكل عام فإن النص البريختى المقتطف يمثل نموذجا للتناص «حين يكون مرآة تنعكس عليها العناصر المركزية فى العمل المسرحى[٨] وهذا كله يؤكد التأثير البريختى الذى نتتبع تفصيلاته.

ومع آخر مسرحيات **عبد الصبور**، «بعد أن يموت الملك»، نرى الارتباط يكاد يكون كاملا بين تقنيات **بريخت** وتقنيات **عبد الصبور** من حيث الإبعاد الزمانى والمكانى، واستخدام الراوى المعاصر، والقضية السياسية المباشرة المطروحة للامتحان والفحص. لكن الأهم من ذلك كله هو أن **عبد الصبور** - للمرة الأولى - يمنح المتفرجين دورا حاسما فى اختيار الحل النهائى الملائم من بين ثلاثة حلول يطرحها الفصل الثالث للمسرحية - وهذا يعنى ببساطة أن **عبد الصبور** قد وصل إلى درجة إيمان كبيرة بأن الجمهور العادى هو الذى يجب أن يقدم على التغيير السياسى، وليس الشاعر كما حدث فى مسرحية الأميرة تنتظر وفى نفس المسرحية يقدم البطل الشاعر على الفعل، وعلى حث الجمهور على الفعل، وهكذا يبدو أن عبد الصبور قد توصل إلى إجابة لتساؤلاته التى طرحها فى مسرحياته بدءا من «مأساة الحلاج».

ولأهمية مسرحية «بعد أن يموت الملك» فى إظهار تجليات البريختية عند **صلاح عبد الصبور** فإننا نطرح سريعا بعض هذه التقنيات:

(١) الحركة من وضع السكون أو الجمود مثلما تفعل إشارة الملك الأولى فى صف النساء عند بداية المسرحية: فهذه الإشارة تجعل الحياة تدب فى المرأة فجأة، وكأننا نرى أمامنا دمية تدب فيها الحياة... ثم أن الملك يعيدها دمية مرة أخرى بإشارته. هنا لا يهتم عبد الصبور بخلق أى إيهام بواقعية الشخصية.

(٢) التمثيل داخل التمثيل: بعد لعبة المواجد الليلية فى مسرحية الأميرة تنتظر نرى الملكة هنا تمارس تمثيلة تقترب من حد الشعيرة المخادعة لأنها والملك يعيشان فى وهم الطفل القادم من أحشاء الملكة. وفجأة تتوقف الملكة عن اللعب أو التمثيل فتلفت نظر المتفرج إلى التمثيل ذاته.

وفى هذا السياق فقد يكون من المفيد الإشارة إلى أن الشاعر «يؤلف» أمامنا مشهد حب يلقنه للمرأة الثانية لكى تقوم بأدائه مع الملك. فالشاعر يلقن الملك شعرا غزليا حسيا جديدا ليتغلب على ملل الشعر المتكرر، لكن المرأة «تخرج على النص» وتصل إلى ذروته فجأة. فافزة فوق عدة مقاطع حوارية لتصل إلى مطلبها المادى المباشر: «خذنى يامولاى».. هنا يحتد المبدع - الشاعر: «لا .. لا .. قد ضاع المشهد»[٩].

ويستخدم **عبد الصبور** أحيانا تعبيرات مستعارة من عالم المسرح فى الدراما الداخلية، وهى عبارات تكشف - مع ما أشرت إليه توا - عن التمسرح ذاته باعتباره بنية تتشكل أمام أعين المتفرجين.

(٣) يستخدم **عبد الصبور** هنا تقنية اللافتات (مثل بريخت): فالنص يشير إلى اقتراح للعرض يقضى بإلصاق رقع من القماش تحمل اسم مهنة كلا من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوزير والمؤرخ والقاضى والشاعر والجلاد «كالأرقام التى تلصق على قمصان لاعبى الكرة» [١٠] وتجسيد هذا الاقتراح يعنى - عمليا - ثبات اللافتات على الشخصيات طوال العرض، وتعنى بدرجة أعمق «تحجر» هذه الشخصيات فى وظائفها.

فى السياق نفسه يستخدم **عبد الصبور** اللافتة مع الحل الأول الذى يقدمه فى نهاية المسرحية: فاللافتة تقول «محكمة الأقدار» وهى المحكمة التى يلجأ إليها الشاعر بحثا عن ملكته.

(٤) يستخدم عبد الصبور تقنية المحاكمة فى مسرحية «مأساة الحلاج» على استحياء، داخل الدراما المأساوية الرصينة، لكن فكرة المحاكمة الهزلية تتجلى بوضوح فى «بعد أن يموت الملك»، وهى موضوع الحل الأول الذى تطرحه المسرحية ، وسنشير إليه حالا.

(٥) لا يهتم عبد الصبور كثيرا بواقعية الشخصية، ولذلك فهو يجعل الموتى يتكلمون. فالملك الميت ينطق طالبا وجود الملكة جنبه.

(ب) خشبة المسرح: لتحقيق البنية الدرامية اليريختية الطابع تتطلب الأحداث خشبة مسرح مرنة fluid تسمح بالانتقالات الزمانية والمكانية بسهولة: إنها ليست خشبة مسرح تمثل الواقع أو تضاهية وإنما تعبر عنه بشكل موجز وتلخيصى لكنه لا يفقد صلته بالواقع أبدا، وخشبة المسرح عند **عبد الصبور** لا تختلف عن ذلك كثيرا:

فى «مأساة الحلاج» ينتقل المكان من ساحة مفتوحة إلى مكان مغلق ثم يعود إلى الساحة المفتوحة مرة ثانية.. وهكذا. وإذا عدنا إلى ديكور المشهد الأول جزع شجرة يتعامد عليه فرع قصير منها» لا كتشفنا مدى التلخيص الذى يتطلبه **عبد الصبور** فى خشبة مسرحه.

والمكان فى «مسافر ليل» يعد نموذجا للمكان البريختى باعتباره إيماءة gestus فرغم أن المسرحية التى تعتمد على إبعاد زمانى أو مكانى إلا أن القاطرة تجرى فيها الأحداث تمثل عزلا للمكان لكى تسقط عليه مواصفات الدولة. والمكان يتخلق أمام أعين المتفرجين باعتباره مكانا مفترضا، أى مكانا لامثولة سيتم عرضها عليهم بغرض فحص المقولة النظرية للمسرحية. كما أن الزمان يتخلق أيضا من خلال «ظهور» عامل التذاكر من ركن عربة القطار فى هيئة الإسكندر المقدونى، وهى تقنية تكاد تشير إلى سقوط الراكب فى قلب التاريخ.

بهذه الوسيلة - أو الإيماءة - يبرر **صلاح عبد الصبور** ما لا يمكن تبريره فى المسرح الواقعى من مثل مسخ الشخصيات وتجليها فى هيئات مختلفة، مثل شخصية عامل التذاكر.

والمكان المسرحى «فى الأميرة تنتظر» هو مكان مفترض، معزول، يصلح ليس فقط لممارسة المواجد الليلية الشعائرية التى تمارسها الأميرة ووصيفاتها المقنعات، وإنما كساحة لاختيار المقولة النظرية الأساسية فى المسرحية عن وسيلة مجابهة السمندل الخائن. وتشهد «ليلى والمجنون» هى الأخرى إبعادا زمانيا إلى القاهرة ما قبل ١٩٥١ فيما كتبت المسرحية عام ١٩٧٠، وهذا الزمان نفسه يشهد إبعادا آخر داخليا إلى زمن ليلى العامرية ومجنونها. ولاشك أن المسرحية تعود القهقرى لتمتمن افتراضات نظرية عن وسائل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجابهة النظام الحاكم الفاسد الذى أدى فساده إلى حرق العاصمة ذاتها. وحريق القاهرة ذاته، وهو الحريق الذى تنتهى، المسرحية زمنيًا، من العناصر المغرية بالتفسير السياسى: هل يتمنى عبد الصبور ثورة جديدة وزعيما جديدا لربط ما انقطع تاريخيا عام ١٩٥١.

فى «بعد أن يموت الملك» يصل **عبد الصبور** إلى ذروة بريختية فيما يتعلق بالمنظر المسرحى: فحوار الراويات الثلاث يجرى أمام الستارة المسدلة، كما أن المنظر نفسه يجسد واحدة من ثنائيات **عبد الصبور** العديدة فى المسرحية: شط النهر والكوخ الصغير كدلالة على الرحابة والانفتاح على الطبيعة والخصب والحرية، فى مقابل القصر الملكى كدلالة على الرحابة والانفتاح على الطبيعة والخصب والحرية فى مقابل القصر الملكى كدلالة على الانغلاق والانحصار والموت. ولكن **عبد الصبور** لا يترك المكان عامة للافتراض والتخمين طويلا. بل يقدم مايربط المكان بمصر فى الستينيات والسبعينيات وبذلك يجسد الإيمانة البريختية تجسيدا جيدا.

(ج) الراوى:

لاشك أن الشبلى هو الراوى الخفى أو المستتر لمأساة الحلاج: **فعبد الصبور** يصوغ البناء الدرامى باعتبار أحداث المسرحية مروية على لسان الشبكى بعد أن نشاهد نتاج هذه الأحداث فى المشهد الأول مجسدة فى الحلاج المصلوب إن الفلاح والتاجر والواعظ يطلبون «القصة» من الشبلى بعد أن عرفوا ذروتها، ولذلك ينطلقون خلف الشبلى لمعرفة كيف حدث ما حدث.

وإذا كان الراوى يرد على استحياء فى أولى مسرحيات **عبد الصبور** فإننا يجب أن نلتفت إلى تقنية «تصدير» نتيجة الحدث الدرامى قبل وقوع الأحداث ذاتها باعتبارها تقنية بريختية تستهدف الكشف عن فحوى المشهد أو نتيجته حتى لا يتوحد المتفرج مع الأبطال ولا ينشد إلى مصائرهم.. بل إلى ما يحدد هذه المصائر على المستوى السياسى.

وفى «مسافر ليل» يشير **عبد الصبور** فى تذييل مسرحيته إلى أن الراوى «نموذج بشرى» عام وليس شخصية درامية بالمعنى التقليدى. لكن عبد الصبور ينتقل من هذا التعميم إلى التخصيص الشديد حين يشير إلى أنه هو نفسه الراوى.. وجدلية العلاقة بين العام والخاص، أو المجرد والمعين فى صياغة شخصية الراوى تجعلنا نستنتج أن عبد الصبور قد لجأ إلى تقنية القناع لكى يقدم تجربته الشعرية الذاتية فى النظر إلى علاقة الحاكم بالمحكوم، بين عامل التذاكر والراكب.

والراوى فى «مسافر ليل»، بريختى حتى النخاع: إنه يوضح ويعلق ويحلل مايراه باسم المشاهدين، كما أنه يجبر فى النهاية على المشاركة فى جريمة حمل جثة الراكب المقتول. والملفت أن هذه الشخصية تكاد تكون زائدة على الحاجة. وقد تشكك **عبد الصبور** ذاته فى دراميتها مما يثبت أن الراوى موجود هناك لتحقيق وظيفة بريختية أخرى هى الحد من استغراق المتفرج وجدانيا فى الحدث الدرامى.

ينصح الراوى المتفرجين - قرب نهاية المسرحية - بالتزام الصمت إزاء جريمة قتل الراكب، إذ أنه شخصيا لا يملك دفعا للطغيان رغم فهمه لآلياته. لكن تلك النصيحة نفسها تعد نوعا من التحريض السياسى المستتر لاستنفار المتفرجين لمجابهة الطاغية - عامل التذاكر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وصلت تقنية الراوى فى «بعد أن يموت الملك» إلى ذروة لم تنبئ بها مسرحية عبد الصبور الأولى: فهنا ثلاث نساء يصحبن المتفرجين من البداية للنهاية: وهن يبدأن من أمام الستارة الهابطة فى اصطحاب المتفرجين إلى مدينة وهمية مات ملكها بالفعل (تقنية بريخت فى التصدير ثانية) قبل لحظة البدء بثمانية أعوام وخمسة أشهر - كما تذكر المرأة الأولى فى برولوج المسرحية، وما نراه دراميا هو سرد استرجاعى، والبرولوج نفسه ليس تقديما للحدث الدرامى الداخلى فقط، بل هو «فزلكة» تاريخية عن المسرح والنقد المسرحى وأرسطو وتعريفه للدراما وعاطفتى الخوف والشفقة.. إلخ. المسرح هنا هو الموضوع، والبرولوج يكشف عن اليات المسرح باعتباره مسرحا.

وتستمر الراويات الثلاث مع المتفرجين حتى يقدمن لهم الحلول الثلاثة الممكنة للقضية المطروحة - وحينئذ يشاركن فى الحدث الدرامى كشخصيات درامية.

(د) الرحلة:

والراوى تقنية بريختية متعددة الأهداف، لكن أهمها هو تحقيق فكرة الرحلة. إنه يصطحب البطل (والمتفرج) فى رحلة عبر الزمان أو المكان يتعلم فيها أشياء (يتعلم منها المتفرج). ولتحقيق هذا الهدف فإن الراوى دائما ما يتفاعل مع المتفرجين باعتباره ندا لهم أو نائبا عنهم داخل سياق الدراما: إنه حلقة وصل، يفسر ويشرح ويعلق.

وقد كان الراوى فى «مأساة الحلاج» مجرد غزل لعبد الصبور مع التقنية البريختية، استخدمه على استحياء لأن علاقة المثقف بالسلطة لم تظهر كانعكاس مباشر لقضية مثارة فى الواقع. كان تخفى عبد الصبور ثقيلا، لكن الشبلى على أية حال اصطحب المتفرجين (داخل المسرحية وخارجها) ودلهم على قضية الحلاج من خلال الرحلة التى قطعها حتى علقته السلطة فى الشجرة.. والهدف التعليمى واضح.

أما فى «مسافر ليل» فإن عبد الصبور يجسد الرحلة ماديا باستخدام قطار متحرك فى جوف الليل، والراكب يقوم برحلة من اللا مكان إلى اللامكان، لا يعنينا هنا إلا الرحلة ذاتها. وفى تلك الرحلة يتفاعل الراكب مع أحداث وأشخاص من قلب التاريخ أحيانا، لكنه يفشل فى فهم اليات الطغيان، ولهذا يدفع ثمن غفلته ويموت. لا يتعلم الراكب الطيب كيفية مواجهة الطغاة، ولا يملك الراوى المثقف شجاعة أو وسيلة مواجهة الطغيان... فما الدرس الذى يستخلصه المتفرج؟

تعد «بعد أن يموت الملك» أكثر نماذج عبد الصبور الدرامية تعبيرا عن فكرة الراوى البريختية وبالتالى فكرة الرحلة فى أرض مفترضة أو خيالية. وتصل الرحلة بالفعل إلى مفترق طرق ثلاثة يقدم فيها كل طريق حلا. والمرأة الأولى تكشف بعض أوراق عبد الصبور حين تعترف بأن العرض المسرحى الذى شاهدوه كان «يستدعى سؤالا»[١١] يطرحه المؤلف وتكمن إجابته عند المتفرجين الذين يجب أن يختاروا واحدا من الحلول الثلاثة.

إن ترك تقرير أمر نهاية العرض المسرحى هو تجسيد لفكرة التعليم الكامنة كهدف عام للمسرحية: فالمرأة الأولى تعلن حيرة المؤلف فى الاختيار بين البدائل الثلاثة ورغبته فى الاستعانة برأى الجمهور، وهى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تكشف، دون أن تدرى، عن الجانب التعليمى المقصود حين تعلن: «فنحن كما قال المؤلف لا نريد أن نعلمكم، ولكننا نريد أن نتعلم منكم»[١٢] والمعنى الواضح (لفتح) النص هنا هو أن المؤلف يعلم جمهوره أشياء كثيرة منها وجود حلول متباينة لأى قضية، وأن أنجع هذه الحلول هو الحل السياسى الذى يقضى على الظلم مباشرة.

(هـ) بناء الشخصية:

يعد أسلوب **عبد الصبور** فى صياغة الشخصية تطبيقا عمليا لمفهوم **بريخت** عن الإيماءة باعتبارها تجسيدا للتناقض بين موقفين لا ثالث لهما يتخذهما الإنسان من أى قضية: المؤيد للوضع الراهن والثائر عليه. وهذه الثنائية تحكم صياغة **عبد الصبور** للشخصية بشكل عام: فالحلاج نقيض للشبلى والراكب نقيض لعامل التذاكر والسمندل نقيض للقرندل وسعيد نقيض لحسان والشاعر نقيض للملك.

فى «مأساة الحلاج» يقدم **عبد الصبور** موقفين متناقضين للعلاقة مع العالم ورؤيتين مختلفتين للواقع وأساليب تغييره[١٣] لكن الحلاج ليس ثائرا بالمفهوم المعاصر للثورة، بل هو مصلح يبغى تحقيق إصلاحه عن طريق الوجهاء من الناس وليس عن طريق الجماهير، رغم أنه يخلع خرقته الصوفية معلنا انحيازه لهم. ويظل الحلاج عاجزا عن اختيار وسيلة التغيير (الكلمة أم السيف) حتى يختار طريق الإصلاح فتغتاله السلطة ومن الواضح أن القضية المطروحة كانت تعنى **عبد الصبور**، ولهذا تَقنّع خلف الحلاج بحثا عن إجابة.

و«مسافر ليل» أيضا تقدم شخصيتين قناعين أولهما الراكب (واسمه عبده، من قبيل التعميم وإسباغ صفة العبودية والطيبة)، ومن اللحظات الأولى تظهر سذاجة الراكب بشكل يكاد يجعل منه المولود البرئ الذى قذف به إلى عربة الحياة المتحركة. إنه يقوم برحلة تشبه رحلة الإنسان من لحظة الميلاد، ويلتقى بالسادة بدءا من الإسكندر، لكنه لا يعرف كيف يواجههم فلا يبقى أمامه إلا اختيار وسيلة الموت أو اداته . الراكب هو الإنسان Evenyman ، نموذج للإنسان بلا أبعاد: اسمه أى اسم، وصنعته أية صنعة، يسافر نحو مكان ما، فى آخر قاطرة ليلية، يلعب مع الحساب ثم الذاكرة، ثم الدين ثم التاريخ. واللعب مع التاريخ له ثمن باهظ لأن نقيضه الإسكندر يظهر له فورا بمجرد التفكير فيه.

أما عامل التذاكر فهو شخصية قناع أخرى: إنه السيد الطاغية الذى يتوالد وتتغير هيئته واسمه ووظيفته، لكنه يظل تجسيدا لفكرة أو مقولة السلطة الطاغية. انه الإسكندر وزهوان المحقق وسلطان ثلاثى السترة والمأمور الأمريكى وعشرى السترة نفسه، لكن كما أن الإنسان هو الإنسان عند **بريخت** فإن الطاغية يظل الطاغية عند **عبد الصبور** مهما تغيرت هيئته.

فى «ليلى والمجنون» تتعقد الشخصية القناع: فسعيد قناع للشاعر المبدع؛ الشاعر الحائر بين الكلمة والفعل؛ الشاعر ـ الوقت الضائع بين الوقتين. كما أن المجنون هو قناع لسعيد، يعطيه بُعد المحب العاجز عن تحقيق حبه فى مواجهة غريمه ورد. وحسان هو الشاعر الخائن النقيض لسعيد... وبين سعيد وحسان درجات من الانتماء للحب ـ الوطن.

فى «الأميرة تنتظر» يعرض **عبد الصبور** لثنائية أخرى هى القرندل ـ السمندل: فالقرندل يظهر رث الهيئة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صعلوك، عليه سيماء السفر والفقر، ويظل، كامنا هناك يشهد ما يحدث وكأنه التاريخ[١٤] لكنه ينقض على نقيضه وغريمه السمندل، في اللحظة التاريخية المناسبة، فيرديه قتيلا. والسمندل - كما هو واضح - يجسد الخائن الذى اغتصب العرش ونقى الأميرة ولم يعد إليها باكيا وخاشعا إلا حين دارت عليه الدوائر.

وتصل صياغة **عبد الصبور** البريختية للشخصية إلى ذروتها فى مسرحية «بعد أن يموت الملك»: فالثنائية هنا أيضًا بين الشاعر والملك (الكلمة والسيف). والشاعر يظهر فى البداية غير واع بقدرة كلماته على التأثير، فهو مثل الملكة أسير عطايا الملك - السيف. لكن الملكة تعلمه جدوى الكلمات، وتنصبه فارسها الشاعر. والملك أيضا شخصية مجردة من ناحية ولكنه شخصية متعينة من ناحية أخرى: وبين الشاعر والملك يجرى الصراع.

هذه الثنائية بين الملك والشاعر تقود إلى ثنائية أخرى هى ثنائية العقم والخصاب: فالشاعر فى مرحلته الثانية - ينجح فى إخصاب الملكة ومنحها طفل المستقبل، بل إنه يدافع عن حياته الحاضرة بفقأ عين الجلاد بمزماره ويستخدم سيف الجلاد للاستيلاء على العرش. وبهذا الفعل يحقق **صلاح عبد الصبور** فكرة السيف المبصر التى كان يلهث خلفها الحلاج، أو فكرة الشاعر المقاتل القادر على مواجهة الطاغية.. لكن ما هو السبيل إلى مواجهة الملك الطاغية نفسه؟ هذا هو موضوع النهايات الثلاث للمسرحية.

(و) تعدد النهايات:

بالإضافة إلى فتح أفق النص أمام المتفرج فإن النهايات المطروحة فى مسرحية بعد أن يموت الملك تعد امتحانا لقدرة اتجاهات درامية مختلفة على تقديم الحل السياسى لمعضلة الحكم. والفصل الثالث للمسرحية يقدم حلولا ثلاثة:

الحل الأول هو حل الاستكانة لحكم قضاة محكمة الأقدار فى العالم السفلى (الحل المؤجل للعالم الآخر) وأول شروط هذا الحل هو إلقاء السلاح عند بوابة «الوادى الساكن». لكن الشاعر لا يجد قضاة عدل. بل يجد نفس «القضاة» الذين حكموه فى الدنيا وأرسلوه إلى العالم السفلى. والمحاكمة نفسها تدور - مكانيا - فى نفس قاعة العرش التى كان يحكم منها الملك العقيم - وهذه إيماءة سياسية ماكرة: الهة الدنيا هم الهة الآخرة. وحين يتقدم الشاعر بمظلمته إلى المحكمة نسمع تعليقًا من المؤرخ يكاد يبلور المقولة الكلية، أو الإيماءة الأساسية، لمسرحية **بريخت** ... سيتزوان الطيب، حين يعترف الأرباب الثلاثة بأن البشر مخطئون حين يتركون أمر مصيرهم فى أيدى الأرباب. يقول المؤرخ: «لا أدرى لم يلقون خيوط مصائرهم فى أيدينا بدلا من أن يستبقوها فى أيديهم»[١٥].

والمحاكمة لاشك هزلية، تحمل حكما ضمنيا من **عبد الصبور** على قضاتها وإجراءاتها وأحكامها. لكن الملفت هو أن وجهة نظر الشاعر فى القضية المطروحة على المحكمة تناظر رأيا **لبريخت** فى مسرحيته «دائرة الطباشير القوقازية». يقول الشاعر محاولا دحض وجهة نظر الملك بأنه يملك الملكة لأنه استولى عليها بحد السيف:

ما يصبح ملكا لك
هو ما تعطيه من نفسك، لا ماتسلبه نفسه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو زرع ينمو فى ظلك لا يصفر ولا يذبل
هو ذهب يتشكل بين يديك
لا ذهب تكنزه خلف جدار
هو نبع تكشف عنه حتى يتبسم ماؤه
لا نبع تطمره بالأحجار [١٦].

وحكم قضاة الأقدار بين الملك والشاعر هو أيضًا حكم **بريخت**: إنه حكم سليمان الحكيم التاريخى، **وصلاح عبد الصبور** يشير إلى ذلك صراحة. والحكم هو أن يقسم الجلاد المرأة نصفين، الأعلى للملك والأسفل للشاعر. وحين يثور الشاعر على الحكم الجائر لايجد سيفه.

والحل الثانى يكاد يكون تطبيقا لفكرة الانتظار عند مسرح العبث، وخاصة **صموئيل بيكيت** فى مسرحيته فى «انتظار جودو»، والحل ذاته يتضمن حكم **عبد الصبور** على هذا المسرح وفلسفته وقدرته على حل المشكلات السياسية. وهذا الحل يقدم انتظار الحاشية لعودة الملك، لكن الطفل هو الذى يعود بعد أن بلغ العشرين، يعود ليجد البوم ينعق فى جنبات القصر، والعناكب تعيش فى أركانه، والحاشية مازالوا يجلسون على درجات السلم، وقد طالت لحالهم حتى مست الأرض. وحين يبدأ الشاب فى ممارسة مهام منصبه يكتشف تهالك كل شىء حوله واستيلاء أمير الغربى على باقى غرف القصر. هكذا يعجز الانتظار عن تقديم الحل المناسب.

بعد أن يقدم **عبد الصبور** حل اللجوء إلى محكمة الأقدار فى غيبياته ثم حل الانتظار فى عبثيته يقدم الحل الثالث الذى يمثل عودة للالتحام المباشر مع الدراما من حيث انتهت فى الفصل الثانى، وهذا فى حد ذاته ربط بين المشكلة وحلها المنطقى: يعود الفعل الدرامى إلى الشاعر والملكة بعد أن قضيا ليلتهما سويا فى الكوخ، وفى الصباح تعمد الملكة فارسها الشاعر أو شاعرها الفارس. وشعيرة التعميد تصلح لأن تكون دستورا تنبنى عليه - سياسيا الممالك والجمهوريات. إنه حل أسس اليوتوبيا التى يبحث عنها **عبد الصبور** فى بقية مسرحياته. تقول الملكة عن المستقبل:

حاشيتى الناس جميعا
افتح بابى للمرضى والفقراء
والعشاق وطوافى الطرقات وأهل الحرفة والأجراء
سنعيش جميعا فى هذا القصر الموحش بالصمت الميت
حتى نملاه بضجيج أمور البشر الأحياء
نتقاسم شقوتنا فى أيام الشقوة كالجزية
وسعادتنا فى أيام الفرحة كالكنز اللالاء[١٨]

(هـ) المرجعية السياسية:

يقول **رونالد بارت** إن التغريب البريختى ليس مجرد تقنية، بل هو منهج لكشف الواقع، هدفه إلقاء الضوء على المعانى المتعددة لاستغلال الإنسان، وبهذه الطريقة، فإنه يكون أداة لمساعدة المتفرج على تغيير واقعه الاجتماعى. إن التغريب هو العلاقة بين المواقف السياسية، إنه ليس شكلا (فهذا بالضبط ما يقوله كل الذين يحاولون تشويهه»، بل علاقة الشكل بالمضمون، ولكى تحدث التغريب لابد وأن تكون هناك نقطة مرجعية هى المعنى [١٨] وبهذا المعنى يجب أن ننظر إلى تجليات البريختية فى مسرحيات **عبد الصبور**.

إن **عبد الصبور** لم يتحدث كثيرا عن الدور السياسى لمسرحه ولم يشأ أن يربط مسرحه بالواقع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الضيق مباشرة. ها هو يقول فى إحدى رسائله: إن المسرح من وجهة نظره لا يعبر عن الواقع ولكنه يخلق واقعا جديدا «أنا لا أميل كثيرا إلى المسرح الاجتماعى الواقعى بأبعاده الضيقة وحرفيته الفقيرة»[١٩] لكن عبد الصبور لم يبتعد كثيرا عن مجتمعه، بل ازداد به التصاقا وازدادت رغبته فى تغييره كلما رأى انحداره السياسى. لهذا السبب ازداد وازداد صوت السياسة علوا فى مسرحياته، بل إن عودته إلى المسرح بعد النكسة تعود إلى رغبته فى استخدام المسرح كوسيلة من وسائل التغيير الاجتماعى، وبالتالى كان من المنطقى أن تزداد التقنيات البريختية ظهورا فى مسرحياته. لقد كان مسرحه طرحا معاصرا لمشكلات «أحياها وبحياها جيلى» - كما يضيف فى الرسالة نفسها لقد استخدم **عبد الصبور** تقنيات التغريب البريختية لتحقيق الهدف الذى أشار إليه **رونالد بارت**، وظل المجتمع المصرى مرجعيته الأساسية فى كل المسرحيات التى كتبها.

ولعل شخصية الشاعر فى مسرحيات **عبد الصبور** أن تكون أوضح ما يشير إلى المنحى السياسى المتصاعد الذى سلكته هذه المسرحيات: فالحلاج تمثيل أكثر ذاتية لقضية هى فى جانب منها قضية سياسية. لكن الحلاج لم يؤمن بالجماهير العريضة وسيلة للتغيير، بل إنه نهى الناس عن الثورة حين قبضت عليه الشرطة. هذا الموقف السياسى الخافت لم يعكس إلا أصداء خافتة من المسرح السياسى، ومن مسرح **بريخت** بوجه خاص.

لكن الموقف السياسى **لصلاح عبد الصبور** تغير تغيرا جذريا بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧، فالواضح أن الراوى فى «مسافر ليل» يجسد **عبد الصبور** ذاته، وهو يدين نفسه أول ما يدين لتقاعسه عن الوقوف فى وجه عامل التذاكر - الطاغية. وقد استخدم **عبد الصبور** عدة وسائل لربط عامل التذاكر بالحاكم المصرى فى ذلك الوقت. وهو يزداد قسوة على هذا الحاكم فى مسرحيته التالية «الأميرة تنتظر»: فالحاكم - السمندل شخص خائن لمحبوبته، قاتل لأبيها، ومغتصب للعرش. وقد يفسر هذا الحكم سبب لجوء القرندل إلى اغتيال السمندل - الحاكم، وسبب الحدة فى إعادة الأميرة إلى صوابها وعرشها لكى تكون أمرأة وأميرة معا وأن لا تسمح لعواطفها بالتحكم فيها.

مرة أخرى هناك إشارات عديدة فى «الأميرة تنتظر» تشهد بأن **عبد الصبور** كان يشير فى مرجعيته إلى الحاكم المصرى وقتها، وإلى ضرورة عدم الانخداع بالمشهد الحزين للزعيم وهو يطلب غفران «الأميرة» لقد ظلت الأميرة، مثلا، منفية لمدة خمسة عشر عاما - وكان ذلك عمر الثورة بالضبط حين انهزمت فى يونيو ١٩٦٧. وكان ذلك هو التاريخ الذى أبدى فيه السمندل - الزعيم ندمه الكاذب. وفى كتاباته النظرية يلمح **صلاح عبد الصبور** أيضا إلى الواقع السياسى فى مصر حين يقول فى الرسالة المشار إليها، وهو يتحدث عن الأميرة تنتظر: ولعلك تذكر موقفا سياسيا معينا من تاريخ مصر حين هدمها أحد أبنائها ومرغهافى التراب، ثم عاد فى مشهد حزين يطلب غفرانها»[٢١].

هذا الربط بين المسرح والسياسة جعل من الحتمى اللجوء إلى تقنيات المسرح الملحمى كالراوى بمعناه السياسى، والبناء الوظيفى للشخصيات، والدعوة السياسية المباشرة لاستخدام العنف ضد الطغاة، والتمسرح، وغير ذلك.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن المواجهة العنيفة للطغاة فى مسرحيتى «مسافر ليل» و«الأميرة تنتظر» قد تؤدى إلى الخلاص من الطاغية فقط، ولذلك نرى **عبد الصبور**، يبسط الأسباب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فى الواقع باعتبارها أسبابا تؤدى إلى حرق العاصمة، وهى ذاتها الأسباب الضرورية للثورة من جديد.. وهذا ما نراه فى «ليلى والمجنون».

لم يكن هذا كله كافيا ولذلك قدم **عبد الصبور** شاعرا يقضى على الجلاد فى مسرحية **بعد أن يموت الملك**، لكن الخلاص الحقيقى للمواطن من الطغيان (وليس من الطاغية ـ الملك) يكمن فى يد المواطن نفسه. لهذا السبب قدم **عبد الصبور** حلوله الثلاثة لطريقة التخلص من فكرة، الملك الطاغية (لأن الملك ميت بالفعل). ولاشك أن وضوح القضية السياسية ووضوح الحل الضرورى للقضاء على الطغيان فى هذه المسرحية قد انعكس فى استخدام **عبد الصبور** لتقنيات بريختية عديدة. بل إن الفصل الثالث كله مخصص لعرض الحلول السياسية على المتفرج مباشرة.

إن مسرحية **بعد أن يموت الملك** تبدو وكأنها نقطة النهاية لرحلة الحلاج ـ الشاعر الباحث عن أسلوب لتحقيق العدل الاجتماعى، عن السيف المبصر القادر على التفرقة بين الصواب والخطأ. فى **بعد أن يموت الملك** يصل الشاعر إلى تمام وعيه السياسى، بشكل يؤهله لحمل السيف ولإنجاب الملك الجديد للوطن من الملكة التى يعشقها والتى تفتح أبواب قصرها لكل المواطنين. بعد ذلك لم يعد **عبد الصبور** إلى المسرح حتى مات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش:

(١) راجع مقال شكرى عياد، مجلة فصول، عدد ١، مجلد ٢ (أكتوبر ١٩٨١) ص ٢٤.

(٢) صلاح عبد الصبور، حياتى فى الشعر، الجزء الثالث من الأعمال الكاملة، دار العودة بيروت، ١٩٧٧، ص ٢١٧.

(٣) راجع مقالنا «جون أردن وصلاح عبد الصبور : روح العصر وتناظر التجار ـ الإبداعية»، فصول، عدد ١، مجلد ١٤ (صيف ١٩٩٥) ص ٢٢٢.

(٤) Martin Esslin, Brecht: A Choice of Evils, Methuen, 1959, p. 123.

(٥) John Willett, The Theatre of Bertolt Brecht, Methuen, 1977, p. 173.

(٦) انظر مثلا كتاب سامى منير حسين عامر، المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية، الجزء الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص ١٤٢ ـ ١٤٣؛ سامى خشبة، «الرمزية والتراجيديا فى مأساة الحلاج، وليلى والمجنون»، فصول، عدد ١، مجلد ٢ (أكتوبر ١٩٨١)، ص ١٣.

(٧) عصام بهى ، «استلهام التراث الشعبى والاسطورى فى مسرح صلاح عبد الصبور»، فصول، عدد ١، مجلد ٢ (أكتوبر ١٩٨١)، ص ١٤٢.

(٨) راجع فدوى مالطى ـ دوجلاس، «التحليل التضمينى لمسرحية «ليلى والمجنون»، فصول، عدد ١، مجلد ٢ (أكتوبر ١٩٨١)، ص ٢٠٨.

(٩) صلاح عبد الصبور، بعد أن يموت الملك، الجزء الثالث من الأعمال الكاملة مرجع سابق، ص ٢٤٨.

(١٠) نفس المرجع، ص ٢٣٦.

(١١) نفس المرجع، ص ٤٤١.

(١٢) نفس المرجع، ص ٣٩٣.

(١٣) لمزيد من التفاصيل عن البناء الثنائي للشخصية الدرامية عند صلاح عبد الصبور، راجع محمود نسيم، المخلص والضحية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦، ص ١٦٥.

(١٤) نفس المرجع، ص ٨٤.

(١٥) عبد الصبور، بعد أن يموت الملك، مرجع سابق، ص ٤٠٥.

(١٦) نفس المرجع، ص ٤٠٧ ـ ٤٠٨.

(١٧) نفس المرجع، ص ٤٣٨.

(١٨) Ronald Barthes, "Seven Photo Modlels of **Mother Courage**;, trams. by Hella Bernays, **Tulane Drama Review**, 21 (Fall 1967), p. 45.

(١٩) رسالة عبد الصبور إلى عصام بهي، فصول، عدد ١، مجلد ٢ (أكتوبر ١٩٨١)، ص ٢٧١.

(٢٠) نفس المرجع.

(٢١) نفس المرجع، ص ٢٦٩.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد الخميسي

قلبَى إلى قلبِى رسولُ

مِنْ نَوَىً ، عينُ أراجِيحِ اليَبَسْ
حُرَةً تهدى كما شاءَ العَسَسْ ،
لاَمَدى ، لاَ شدو
لا أفياءَ
فى جُرْحِ النَفَسْ ،
سَغَباً نَهْوِى ،
وَيَهْوِى حُسْنُنَا الذَاوِى
كَمَا الألْحَانِ
فى مَهْدِ دَرَسْ ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هُوَذَا

قلبِىْ إلى قلبِى رَسُوْلٌ

مُتَرَامٍ ،

أىُّ إبْراقٍ نأى عن راحَةِ الكَّف

وأىٌّ ما انتكسْ ،

مَاجِنُ النَّاىِ كسِيفٌ

وأنا

والخُبْزُ واللُّثْغَةُ واللَّوْعَةُ

فالبّابُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإيْوَانُ البَلَسْ ،

قُلْتِ لى: زَمَنٌ مُرٌّ

وأهْلُوْنَ كَمَا الأعداءِ ،

قُوْلِى : سَقَمٌ جَابَ

وأفْوَى

وَ . . جَلَسْ

كُنْتُ أهْوَاكِ

كَمَا يَهْوَى الهَوَى الطالِعُ مِنْ بَرِيَّةِ الله

نشيْداً

وَفَرَسْ

سُورةً بأهِلَّةٍ فى كِبْرِهَا الدامِى

وَمَوْشُورَ قَبَسْ ،

وانفرطْنا

مِثْلما تنفرطُ الأرْواحُ سَهْواً

فى حُرُوبِ القَرْنِ

أوْ . . رَجْعَ هَوَسْ ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فَلَسٌ هذا الذى فى طَرْفِنا ،

فى نُسْغِنا ،

فى وكْدنا المَنْدُوْدِ

والمَرْكُوْنِ

حُمى وَخَرَسْ . . !

قُلْتِ لِى :

لَوْ حُبُّنا مازَال فى البالِ

ومازالَتْ سُوَيْداءُ العَلَس

تتشهّى هَمْسَةَ العَاشِقِ

أو بَيْعَتَهُ الحَرى ،

وَمَا زَالَتْ يَراعَاتُ النَّفَسْ

تقرأُ الحُسْنَ الذى فى سُورَةِ

الأمداءُ ،

فى آلاء دَمْعٍ جَابَ قَلْبَ

المَهْدِ ،

فى وَقْدِ المَرايا المَرْيَمِيَّاتِ اللَّواتِى ،

الفاطميّات

على نَهْدِ جِرَاحاتِ القُدُسْ

. . — . . — . . — . .

سوريه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اعتماد كامل

حوار مع

صلاح فضل

الحداثة تدخل دار الكتب

النقد ممارسة حرية الرأى وحق تقويم الأداة للكتب سواء كانت إبداعية أو بحثية أو ثقافية عامة، ومن هنا فهو إبحار دائم فى عالم الكتاب بحقائقه وخيالاته بإنجازاته القديمة وإضافاته المعاصرة والمشتغلون به لابد أن يكونوا من مدمنى الكتب إذ تتعلق حياتهم ويتوقف عملهم وكتاباتهم بهذا العالم وما يموج فيه من مستجدات وما يستقر فى أعماقه من ركائز خالدة بهذا يصبح الناقد خير صديق للكتاب كما أن الكتاب دائماً خير صديق للإنسان.

بهذه الكلمات عميقة المعنى بدأ الدكتور/ **صلاح فضل** حديثه معى عندما قابلته بمكتبه (بدار الكتب والوثائق)، وكم سعدت بهذا اللقاء، لأن دكتور **صلاح فضل** رجل أثرى الحياة الأدبية بعطائه السخى الذى لا ينضب أبداً ولا يمنعه عمله أيًا كان موقعه حتى عمله الأخير رئيساً لقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة عين شمس لم يمنعه هذا من إثراء الساحة الأدبية ليس بمصر فقط، بل فى العالم العربى بأكمله بنقده ودراسته الهادفة التى وإن دلت على شىء تدل على عين خبيرة وإحساس أدبى رفيع المستوى وهو الآن رئيس لمجلس إدارة دار الكتب والوثائق، وهذا يأتى كسبب ثان لمقابلته لكى نبحر معه لنعرف ما ينوى القيام به وما هى ملاحظاته على حركة القراءة منذ فترة توليه القصيرة وأشياء كهذه أردت أن نتعرف معاً عليها.

استرسل الدكتور/ **صلاح فضل** فى حواره معى جمال وروعة لغتنا العربية واستهل حديثه بحادثة طريفة عن (حفيده الصغير) فقال سأحكى إليكى حادثة طريفة لحفيدى الصغير الذى لا يدرك ما يدور حوله من أمور،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فعندما التقطت أذناه كلمات وعبارات التهنئة من المحيطين والمهنئين بالعمل الجديد فسألنى فى دهشة: ماذا جعلوك (يا جدى) رئيساً للكتب؟ وهل كنت تفعل غير ذلك فدائماً تقول لى «لا تأخذ الكتب من المكتبة» «لا تلهو بالكتب» فما الجديد إذن فضحكت بالفعل لملاحظة الحفيد لكنى أدركت هذه الوشائج القوية التى تجعل العمل امتداداً لرسالة طول العمر فأتمنى أن أكون صديقاً جيداً لواحدة من أعظم مكتبات العالم وأقدمها وأغناها.

وكان سؤالى الأول عن ملاحظاته لهذه الفترة القصيرة على حركة القراءة، فأجاب كى لا نتكلم إنشائياً دعينا نستعرض آخر تقرير عن شهر يناير الماضى يصدره «مصدر المعلومات والتوثيق بدار الكتب» والأرقام من أبلغ الوسائل للدلالة على الأوضاع عندما نحسن قراءتها، سنجد أن دار الكتب تضمن إحدى عشرة قاعة للاطلاع والتكنولوجيا - والإنسانيات - والدوريات - الإنترنت - الموسيقى والفنون - المخطوطات - مطبوعات الأمم المتحدة - المكتبات الخاصة، وغيرها وكان إجمالى الرواد الذين ترددوا على هذه القاعات خلال شهر يناير الماضى ٦٨٥ قارئ (ستمائة وخمسة وثمانون قارئاً) اطلعوا على عدد ٢٢٣٨٦ (اثنين وعشرين ألفاً وثلاثمائة وستة وثمانون كتاباً) وصوروا لقطات منها عددها إحدى وخمسون ألفاً ومائتان وثلاث وستون لقطة كما صوروا تسعمائة واثنين وثمانين ميكروفيلم وتسعة وثلاثين (ميكرو أفيش)، ومعنى ذلك أن حركة البحث والقراءة والإفادة واستخدام المادة الموجودة فى دار الكتب فقط إضافة إلى دار الرثائق التى لا تقل عنها أهمية تصل إلى عدد لا يستهان به فى المركز الرئيسى فى دار الكتب فضلاً عن أنشطة (٢٤ مكتبة فرعية) فى مختلف أنحاء القاهرة ومع ذلك فأنا أعتقد أقل بكثير مما ينبغى وأنه يجب التركيز على آخرين لأمرين الأمر الأول (هو تشجيع استخدام الوسائل التقنية الحديثة من قواعد المعلومات والإنترنت وغيرها) لأنها أعظم فائدة من مراجعة الكتب المحدودة (والأمر الثانى) هو إعادة وصل المكتبات الفرعية فى عواصم المحافظات والأقاليم المصرية (بالدار الأم) لأن تركها للمحليات يحرمها من الخبرات التقنية والإشراف العلمى والفهرسة والتزويد مما لا يستطيع القيام به سوى دار الكتب وأنا الآن فى اتخاذ الإجراءات الكفيلة بذلك.

اشتركت فى تأسيس بعض المجلات التابعة لدار الكتب عندما كانت وحدة واحدة مع الهيئة العامة للكتاب فما هو موقفك الآن من فكرة المجلات؟

فأجاب سيادته ليست المسألة متعلقة بالموقف الشخصى ولا بالمساهمة العلمية وإنما بطبيعة المؤسسات وما ينبغى أن يصدر عنها من إنتاج دورى منظم ودار الكتب مؤسسة لها طبيعة خاصة لأنها معنية بقضايا تنفرد برعايتها وتقع مسئوليتها الكبرى فيها فلدينا مثلا سبع لجان علمية فى الدار شجعتها كلها على أن تصدر كل واحدة منها (دوريتها) المنظمة سواء كانت سنوية أو نصف سنوية أو فصلية وبدأت بالفعل إنتاجها فأصدرت لجنة التاريخ عددها الأول بعنوان (مصر الحديثة) وتصدر لجنة (تحقيق التراث) مجلتها (عيون التراث) ولجنة (البيليويوجرافيا) والمعلومات مجلتها بعنوان (مجلة الفهرست) ولجنة دار الكتب تعد مجلتها الإلكترونية لوضعها على الإنترنت ولجنة أدب الطفل ستصدر أيضاً دوريتها الخاصة.. من هنا نجد أن طبيعة المجالات مرتبطة بطبيعة أنشطة الدار.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فما يتصل بالجديد الذى أعتزم بإذن الله تنفيذه من مشروعات فى دار الكتب فهو يتمثل فى عدة اتجاهات: -

الاتجاه الأول: استمرار مشروعات التطوير الأساسى المادى للقاعات والأدوار والصالات والأبنية الذى بدأ فى الدار منذ عدة سنوات ولكنه تعطل قليلاً ولكننا شرعنا فى إحداث انطلاقة كبرى فيه كمشروع تطوير المقر الكلاسيكى للدار فى باب الخلق أخذ ينطلق الآن بقوته بعد إزالة المعوقات التى كانت تقف فى سبيله وسيكون نموذجاً مشرفاً يعيد مجد دار الكتب ويشبع نهم الحريصين على الجانب الكلاسيكى فيه، كما أن تطوير القاعات الموجودة فى مبنى كورنيش النيل والمكتبات الفرعية قائم على قدم وساق وفى خلال هذه الأسابيع سنفتتح مكتبتى شبرا وحلوان بعد تجديدهما. هناك لون أخر من التطوير بدأ منذ سنوات وأحاول إحداث طفرة فيه لأن الإيقاع الذى يتم به بطئ جداً وهو نقل البيانات والمعلومات والفهارس والبطاقات التى تضمن الكتب على قاعدة بيانات إلكترونية بالكمبيوتر تمهيداً لتسهيل استخدامها لدى المترددين والمستفيدين فى الدار بالبطاقة الحالية، كان من المنتظر أن يتم ذلك فى اثنتى عشرة سنة لكننى أعمل الآن على تسريع الإيقاع لاختصار هذه الفترة الزمنية إلى النصف بمضاعفة المجهود والنفقات، وعدد العاملين بهذا المشروع وهو بالغ الأهمية بالنسبة لتحديث بنية المعلومات فى دار الكتب. هناك مشروعات أخرى خاصة (بدار الوثائق) التى تحتاج إلى جهد كبير جداً وأكبر مشروع نعمل على إنجازه الآن هو تطوير (مركز الترميم الموجود بدار الكتب) ليكون معهداً لترميم المخطوطات والوثائق ونحن بصدد عمل بعض الاتصالات بالهيئات الدولية وحصلنا على بعض القروض فعلاً والمساعدات المادية لإنشاء هذا المعهد وهو بالغ الأهمية لأنه بقدر ما لدينا من كنوز فى المخطوطات والوثائق غير أن هذه الكنوز بفعل عوامل الزمن والتقادم واعتبارات كثيرة جداً تعرض أو أوشك كثيراً منها أن يتعرض للتلف ولابد من ترميمها وصيانتها وطاقة الترميم الموجودة حالياً بالدار لا تفى ٥٪ من احتياجاتنا الأمر الذى يتطلب مضاعفة الجهود فى هذا السبيل.

مجال ثالث أدرسه بعناية فإنى كنت أتصور أن المكتبات الفرعية الموجودة فى عواصم المحافظات تابعة لدار الكتب ولكنى فوجئت بأنها تابعة للمحليات وأفق المحليات فى المحافظات المختلفة لا يتسع بالجوانب الفنية بإدارة مكتبة وتزويدها وفهرستها وتصنيفها وإتاحة الفرصة للاطلاع عليها فأخذت أعيد الاتصال بهذه المحافظات لكى تقوم دار الكتب بهذا الشق الفنى المتصل بعمل هذه المكتبات وذلك لأننا لا ينبغى أن نقصر جهدنا على الخدمة المركزية لسكان العاصمة فبقية الأقاليم المصرية تقتضى منا هذه الرعاية وتقديم خدمة القراءة على مستوى فنى جيد.

مشروعات أخرى كثيرة تتولد خلال العمل وكما النية موفورة والدعم الذى تقدمه وزارة الثقافة ومؤسساتها المختلفة لعمل الدار مستمر فأعتقد أن كل يوم يطرأ الجديد وهذا ما يحضرنى فى تلك الساعة على وجه التحديد.

دكتور صلاح لماذا يقترن اسم سيادتك دائماً بالحداثة وما مفهوم تلك الكلمة من وجهة نظرك؟

فأجاب: أنا لا أسرف فى استخدام كلمة الحداثة ولا أعرف لماذا يقترن اسمى بها فى أذهان القراء والمتلقين

بهذه الطريقة الترادفية ولكنى بإخلاص شديد كل ما أستطيع أن أقوله أننى أدركت أن روح الثقافة العربية خاصة مصر منذ بداية نهضتها على يد (رفاعة الطهطاوى) وعبر الأجيال المختلفة كانت تقوم على هاتين الدعامتين (تأصيل العلاقة بالتراث) (تفعيل عمليات التحديث والتجديد) الذى لا ينقطع عن هذا التراث ما فعلته مثلاً فى مجال النقد الأدبى والدراسة الأدبية كان استمرار لجهود (**محمد مندور - على الراعى - لويس عوض - غنيمى هلال**) ولست أدرى لماذا كان تيار البنيوية وما بعدها، الذى حملته مع مجموعة من رفاقى وزملائى فى مصر والعالم العربى وزره ومسئوليته هو الذى يتهم عن غيره بأنه حداثى ويهاجم على هذا الأساس مع أننى عندما أستعيد تصورى للأشياء أعتقد أن جيلنا لو لم يفعل ذلك لكان مقصراً فى حق ثقافته لأن تنميتها وتطويرها يتطلب بالضرورة زيادة شرايين تواصلها وتثاقفها مع التيارات العلمية الحديثة، فى الثقافة العالمية عموماً والغربية على وجه الخصوص وتصوروا أن هؤلاء يقومون بنقل الحداثة التى استزرعت ونمت فى ثقافات وبنايات وفلسفات مختلفة نقلاً مفتعلاً لكى يقوموا بزرعها هنا وهذا تصور (سازج جداً) لم يحدث مع أى واحد منهم لأن على الأقل فيما يتوصل بتجربتى الخاصة أنا أعتقد أن الأفق الذى أتيح لى منذ بدايات تكوينى النقدى على يد أساتذتى من ناحية ومدى استشرافى وطموحى باستمرار المشروع النقدى الحديث فى إنتاجى من ناحية ثانية هو الذى جعلنى على يقين من أن التواصل مع التيارات والمناهج النقدية الحداثية فى العالم أمر لا مفر منه إذا لم نرد أن نكرس تخلفنا وجهلنا وإذا لم نرد أن نحط من شأن ثقافتنا وادابنا ولغتنا

فالحداثة بهذا المفهوم الذى أعنيه هى (صياغة مرتبة لعناصر شديدة الاختلاف من صنع التراث والواقع والتطورات العلمية العالمية) هذا الثالوث التراث من ناحية والواقع الإبداعى من ناحية ثانية والتطورات العلمية العالمية من ناحية ثالثة لدى شخصية كل مفكر وناقد وأديب يصحن بطريقته الخاصة ويصبغ بلون شخصيته ومزاجه ووعيه وثقافته والمركب الناجم عن ذلك هو الذى ينبثق من جذوره وبيئته ومن وعيه ومن استشراقه لمستقبله بهذا المفهوم فأنا ضد الحداثة التى (تنقطع عن التراث) ضد الحداثة التى (تستورد) وليس هناك فى الفكر ما يسمى استيراد لكننى فى سعيى للتحديث والتطوير والتنمية مع أبناء جيلى فى الفكر النقدى نقوم بعملية تحديث حقيقة وجوهرية وانظر أن أثرها فى الأجيال التالية الذى نشهدها وتقبلهم الجميل لها وتكيفها لطابعها يطمئننا إلى أن هذا المسعى ليس مفتعلاً وليس مصطنعاً وليس غريباً على بنية الثقافة العربية بل إننا إذا اختبرنا بنيتها عبر العصور كلها وليس فى العصر الحديث فقط سنجد أنها اعتمدت على هذه الركائز ذاتها لأننى أؤمن بذلك اعتقد أنه يقال عن الحداثة من اتهامات هو هراء لا يناقش القضايا الجوهرية ولا يختبر بدقة مقولات الممثلين الحقيقيين لهذه الحداثة العمرية التى تعتبر مجرد حلقة راهنة من سلسلة متواصلة. فالفكر العربى ابتداء من عصوره الأولى من العصر العباسى إلى اليوم.

هل الحداثة مصطلح عربى لا يحدث تطبيقه إلا فى أدبنا العربى فقط.

فأجاب: لكل مجتمع ملامحه الخاصة ومميزاته وتتجلى فى كل الآداب العالمية ولكننا فى حاجة إلى المزيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من تحقيقها فى مختلف أبنيتها الفكرية والثقافية والاجتماعية والأدب والنقد دائماً سباقنا لاجتياز الحدود وسباقنا للتواصل مع الآفاق العالمية وبهذا يقومان بدور الطليعة فى حركة المجتمع العربى.

فى النهاية نتوجه بكل الأمنيات للدكتور/ صلاح فضل أن يحقق كل ما يصبوا إلى تحقيقه إلى هذه الدار العريقة لتكون بحق منارة ثقافية وقبلة يلجأ إليها كل من يبحث عن معرفة أو قيمة أو علم فى كافة الميادين.

فى أعدادنا القادمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

• جيورج هانز جادامر

ملف عن فيلسوف التاويل فى القرن العشرين
يضم دراسات ونصوصًا مترجمة

• عبد الرحمن بدوى

ملف عن الجوانب المتعددة
لتراث المفكر الكبير الراحل

عصفور معلق بين الأسلاك

كبرت «بسنت» وصارت ابنة عامين وأصبحت تطلب الأشياء والألعاب لأنها تعرفها.. ملأت المنزل بالقطارات والدببة وآلات التليفون الحديثة لكن فرحها باللعبة كان يفتر بعد أيام. الشيء الوحيد الذى قاوم فتورها حوضُ الأسماك الملونة، قاوم طويلاً لكننى لا أعرف سببًا لزهدها فيه بعد شهور، أكان ذلك فعل الزمن الذى ينضجها بسرعة فتدرك رتابة الأشياء ومن ثم تزهدها؟؟ إلا قفص العصافير الملونة! ما كنت أحسب أن هذين الطائرين الصغيرين سيكونان دنيا «بسنت» وعالمها الأوحد، لا تتركه إلا عندما يسرقها ملاك النوم وأول ما تسأل عند يقظتها «العصافير فين يا بابى.. كانت تطعمها وتسقيها وتلاعبها وتحاول أن تحادثها كبشر صغار مثلها وتخلق معها حوارات.. مامى العصافير عايزة تاكل،، العصافير زعلانة.. العصافير عايزة تعمل ببى..العصافير.. العصافير..» . وكان صباح الانقلاب فى علاقتها بالقفص يوم وجدت بيضة صغيرة وحيدة ترقد عليها العصفورة الأم.. كان فرحى أنا بهذه البيضة أعظم كثيرًا من بهجتها الطاغية، ذلك أنها ستحل إشكالية كانت تثيرها دائمًا معى: «أنا جيت منين يا بابى؟» اه.. لقد كنت فى بيضة كبيرة مثل هذه يا بسنت، «خلاص يا بابى، أنا عايزة واحدة علشان نجيب ولد نونو زى محمد طارق».

قيدتنا بجوار قفص العصافير الملونة، لا تريدنا أن نخرج خشية أن يفقس العصفور الصغير فلا تراه ولا تريد أن تنام.. عندما كان يدركها النوم تبكى وتحاول أن تفتح جفنيها بأصابعها الصغيرة «يا بابى حوش النوم عنى، عايز ينيمنى وياخد هو العصفور النونو». أضحت حياتنا رهن ذلك القفص. لقد قيدنا عصفور صغير لا زال فى رحم الغيب وهى لا تنشد البقاء بجواره فقط ولكن أنا أيضًا يجب ألا أذهب للعمل أو لأى مكان حتى لا يفاجئنا العصفور الصغير بالخروج ولا أحضر معها بهجة الحياة الوليدة هذه. وهكذا رغمًا عنى أصبح ذلك القفص يشكل محورًا فى حياتى أنا أيضًا وكثيرًا ما كنت أتسامل فى شرودى فى من يا ترى يلهم بعض الطيور أن ترتضى الحبس ويجعل غيرها لا يطيق الحياة فيه حتى لو

كان ذلك قفصاً من ذهب؟ وهل ما كنا نتعلمه صغاراً هو ما حملنا على أن نربط بين الأجنحة والحرية؟ بينما هناك أجنحة تستمرئ الحبس؟.

«البلبل لا ينسل فى قفص! لكن ها هنا العصافير تنسل!

جربت مرة أن أتعامى وأترك القفص مفتوحاً.. الذكر أخرج رأسه ونقر الأسلاك يمنة ونقر يسرة ثم عاد لحوائه الراقدة فوق الحياة التى تتشكل. أجلت المحاولة وقلت افعلها مع البيضة التى ستفقس لكن بعد أن تكبر قليلاً وقبل أن يلقنها الأبوان شيئاً عن جمال المحبس الفاتن.

خرج العصفور الجديد ليخلق فى بيتنا عيداً و«بسنت» لا تريد أن تأكل أو تذهب للحمام أو تلعب مع الأولاد الصغار، ويا كم كانت تعذبنا لإقناعها بدخول المنازل بعد عودتنا من جولة بالمدينة إذا رأت أطفالاً.. عندئذ تبغى البقاء فى الشارع طول الليل، وها هى الآن لاتغادر المساحة التى يحتلها القفص. الأم كانت تنقر الصغير فصرخت «إلحق يا بابى مامة العصفور بتعضه يا بابى العصفور عمل شقاوات.. عمل ببى».

كبر العصفور وكبرت هى أيضاً وأعدت المحاولة معه رغم خطورة ذلك عليها لكنه لم يترك القفص، أصابتنى خيبة شديدة لأنه لم يغادر ولم يخرج لاتساع السماء الرحيب.

فى إحدى الليالى وعند عودتى متأخراً والمنزل يكتنفه الهدوء والدنيا فى الخارج غارقة فى السكون وقعت عيناى على القفص.. يارباه! العصفور الصغير معلق بين الأسلاك!

أيوجد من يفرح لموت عصفور صغير؟ وكيف يجمد منه القلب ولا يقدر مشاعر طفلة بروعة «بسنت»؟ أنا فرحت وتهللت.. حقاً تهللت وأيقظت أمها «عصفورنا الجميل قد غامر، فأى فتنة وأى جمال أن دفع حياته منتصراً لقيمة الحرية..؟!!.

بحثت عن العصفور وهى تتمطى لتطرد النوم وتبسمت عندما لمحت ذيلاً يتراقص داخل المنزل النونو وبقلب القفص وأخرجت الشىء المحشو بين الأسلاك ثم ضغطت زر الكهرباء القريب فاشتعل المكان بالنور وانفجرت فى ضحك صاخب خشيت أن يوقظ الجيران.. لقد كانت قشرة بطيخ جافة بفعل الأيام ومتكورة على نفسها لتأخذ شكل عصفور، كانت «بسنت» قد وضعتها له ربما ليأكل مثلها مما تأكل وربما لتكسر له جزءاً من رتابة الحياة إذ لا يصح أن يأكل من هذا البرغل كل صباح وكل مساء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هاشم توفيق

مفهوم «الإبداعية»

من منظور علمى فيزيقى الإشكالية

لكى نتحدث عن الإبداعية Creativity، فإن السؤال التلقائى الذى يفرض نفسه علينا فى البداية هو ما هى الإبداعية؟

مثل هذا السؤال وإن يبدو بسيطًا، إلا أن الهدف منه هو «أن ندخل فى الفلسفة، وأن نقيم فيها ونسلك معها طريقها، أى أن نتفلسف، لذلك يتحتم على الطريق الذى نسير فيه ألا يكون واضح الاتجاه فحسب، بل لابد لهذا الاتجاه أن يعطينى فى الوقت نفسه الضمان بإننا نتحرك داخل الفلسفة، دون أن ندور من حولها»[1]. ذلك لا يكون إلا بالسؤال الذى يبدو بسيطًا ما هو؟ أو ما هى؟، الذى يعبر عنه باللغة اليونانية «تى إستن Tl Estlv»؛ هذا السؤال الذى يقودنا فى النهاية إلى صياغة تعريف difinition. كما أشار أفلاطون وأرسطو منذ زمن بعيد أن التعريف هو صياغة الماهو أى الماهية. وقد تتشابه الأسئلة فى جميع الأحوال عن الاما هو؟ أو الما هى؟ من حيث الشكل لكن التعريف الناتج يختلف باختلاف الشىء الذى طرحنا السؤال عن ماهيته، ولعل المثال التالى الذى سوف نضربه سوف يوضح ما نقصده.

إذا سألنا أحد علماء الكيمياء: ما هو غاز الهيدروجين؟ فإن الطريق الذى سوف يسلكه هو أن يذهب به إلى المختبر ويقوم بعملية تحليل له، وبواسطة الوسائل العلمية يستطيع الوصول إلى إدراك طبيعته على انه غاز قليل الكثافة، عديم اللون.. إلخ وكذلك حساب وزنه الذرى، وعدده الذرى رياضيًا، ومن ثم فإن التعريف المتوقع صياغته هو: ذلك الغاز القليل الكثافة، عديم اللون.. والذى وزنه الذرى اثنان وعدده الذرى واحد. ذلك التعريف الرياضى المحدد سوف يتطابق مع تعريف عالم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثان وثالث.. إلخ ممن يطرحون السؤال نفسه ما هوالهيدروجين؟ وسوف تكون النتيجة انه يمكن الحصول عليه من اى قاموس علمي، و دائرة معارف، او كتاب مدرسي في الكيمياء في اى مكان في العالم مهما اختلفت اللغة او الظروف الاقتصادية او الاجتماعية او السياسية.. إلخ.

لكن الحال يختلف كثيرًا عند تكرارالسؤال لمصطلح الإبداعية Creativity، فعلى الرغم من وجود تشابه في الشكل بين السؤالين ما هو الهيدروجين؟ وما هي الإبداعية؟ إلا أن الحال في الإبداعية لا يتطلب مختبرات، وإنما معلومات عن طبيعتها وماهيتها اغلبها نظرية، وهو ما لا نستطيع أن نستخلصه داخل المختبرات، ذلك أن المصطلح يدل على شكل من اشكال النشاط الإنساني المتميز يختلف من فرد إلى اخر، ومن زمن إلى زمن، ومن مجتمع إلى مجتمع، كما يتاثر بعوامل اقتصادية واجتماعية وثقافية.. إلخ، وبالنتاج المعرفي لهذه العوامل. فعلى سبيل المثال لو طرحنا السؤال ما هي الإبداعية Creativity؟ على عالم من علماء الاجتماع، فإن إجابته المتوقعة هي تقديم تعريف يتضمن خبرته المعرفية المتاثرة بمجال دراسته المتخصصة، وإذا تكرر السؤال نفسه على من يعمل في مجال السياسة فالمتوقع أن يقدم تعريفًا متاثرًا بخبرته السياسية، بل والاكثر من ذلك اننا لو طرحنا سؤال ما هي الإبداعية؟ على اثنين يعملان في مجال واحد، فعلى الرغم من تشابه خبرتهما العلمية إلا أن المتوقع أن يقدم كلا منهما تعريفًا للإبداعية يختلف عن الآخر حسب مفهوم كل منهما، وربما يكون كل مفهوم صحيحًا، إلا ن الصعوبة تكمن في تقديم تعريف جامع مانع، ومن ثم سوف يعاد طرح السؤال نفسه باستمرار ما هي الإبداعية؟ لذا يجدر بنا أن نقرر انه نتيجة لذلك، اننا سوف نتحرك باستمرار داخل الفلسفة،و من ثم فإن هناك فلسفة للإبداعية بينما لا توجد فلسفة للهيدروجين!!

إن الإشكالية تكمن هنا في كثرة التساؤل عن ماهية المصطلح وفي تعدد المفاهيم وعدم التمكن من تجاوز مرحلة الفلسفة إلى مرحلة العلم، فكلمة الإبداعية Creativity، لاتشبه كلمة الهيدروجين فهي كما يوضح كريستللر Kristller «إنها ليست مصطلحًا بسيطًا يتطابق مع الواقع تمامًا مثل كلمة شجرة او (هيدروجين).. إنها كلمة ذات تاريخ طويل وهام، بالإضافة إلى تعقد مفاهيمها وكثرة استخدامها طوال سنوات عديدة كثيرة، جعلها اشبه بما نطلق عليه اليوم «المنطق المعقد Copmlex Logic»، فربما نجد بعض المعاني والمفاهيم في قواميس مشهورة، لكن لا يوجد قاموس مهما بلغت درجة دقته يستطيع أن يعطينا صياغة لماهية هذه الكلمة»[٢] إذن نحن نواجه في هذه الحالة ما يذكره ويليام كنيبك William Kennick عما سبق أن واجهه القديس أوغسطين Augstine حينما تساءل: ما هو الزمان؟ فقال: «إذا لم اسأل فانا اعرف، وإذا سألت فانا لا اعرف، فهناك شيئًا ما هو الخطأ بعينه»[٣].

إننا أمام موقف مشابه للحال الذى وصل إليه القديس أوغسطين، عندما طرحنا الشكل نفسه من السؤال وتساءلنا ما هي الإبداعية؟ فنحن نحتاج إلى البحث عما هو ليس بموجود لدينا في الواقع لكنه حقيقة، مثلنا مثل من يبحث عن ماهية الزمان أو عالم الجغرافيا الذى يبحث عن خط الاستواء في الطبيعة مع انه من الحقائق الجغرافية. هل للإبداعية تعريف؟ أو ماهية؟ وقد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يلجأ البعض فى محاولته لقهر هذه الإشكالية عند تعريفه للإبداعية أن يبحث عن القاسم المشترك Common denominatior الذى يفترض أنه متضمن فى جميع الأعمال الإبداعية، لكن فى تلك الحالة لابد أن يكون الباحث على دراية كاملة بجميع الأنشطة الإبداعية. كمعرفته مثلاً بأعمال الشعراء المعروفين منذ بداية التاريخ وحتى الآن وكذلك المسرحيات المشهورة والأعمال الموسيقية، والتصوير والنحت، والعلوم ومدى تطورها الإبداعى.. إلخ. ويستخرج ما هو متشابه منها، باتباع أسلوب فتجنشتين Wittgenstein الذى يطلق عليه عائلة المتشابهات Family Resemblances، على اعتبار أن بعض التشابهات الموجودة فى الأعمال الفنية هى القاسم المشترك Common Denmmiator الذى يمثل ماهيتها الإبداعية، ومن ثم تتواجد لديه القدرة على تعريف الإبداعية Creativity بصياغة هذه الماهية.

فعلى سبيل المثال قد يجد الباحث أن كثيرًا من الأعمال الفنية ترتكز الإبداعية فيها على الدلالات المدركة من أشكالها، فتكون لديه نتيجة أن هذه الدلالات هى القاسم المشترك Common Denmmiator وهى سبب الإبداعية فى هذه الأعمال، ومن ثم فهى تمثل ماهيتها، لذا فإن تعريفه المتوقع للإبداعية هى أشكال ذات دلالة Signaifcant form أو دلالات تتجلى فى أشكال. وقد أتى هذا التعريف من الأعمال الفنية التى درسها.

وقد نتفق أو نختلف على صحة هذا التعريف إلا أنه فى النهاية يعبر عن مفهوم معين، لكنه يعكس فى الوقت نفسه عدم مقدرة الباحث على إدراك إبداعات أخرى ذات طابع تعبيرى Expressionism أو سريالى Surialism أو غيرها من الأعمال الفنية الأخرى التى تعتبر إبداعًا إنسانيًا.

إن وجود بعض التشابهات Resemblances، أو حتى بعض التماثلات Similarities، بين مجموعة من الأعمال الإبداعية كالشعر مثلاً، ومجموعة من أعمال إبداعية أخرى كالوسيقى، أو أعمال فنية أخرى، لا يمثل الواقع القاسم المشترك بينها تشابهًا أو تماثلاً حقيقيًا، إذا ما قورن بقاسم مشترك لأعمال أخرى من الشعر والموسيقى، حيث أن التعريف سيصبح فى كلا الحالتين مختلفًا، وناقصًا ويدل على مفهوم معين.

ولعل المثال الذى يضربه فايسمان Waismman يؤكد ما نقوله، ففى كتاباته عن الإبداع الفنى يقول «تخيل لو أن هناك مكانًا كبيرًا جدًا (مستودع Where House) يحتوى على كل أنواع الإبداع الفنى من صور من مختلف الأشكال، ونوت موسيقية لسيمفونيات متعددة، وآلات موسيقية، ونماذج لمنازل، وتماثيل، وكتب شعر، وأثاث، وأشجار، وملابس، ونماذج لمعابد.. إلخ. فإذا ما دفعنا باحث لدخول هذا المكان ليحضر لنا كل الأعمال الإبداعية التى بداخله.. فعلى الرغم من كونه قادرًا على التمييز بين ما هو إبداعى، وما هو ليس إبداعيًا. لكنه ليس بقادر على تعريف كاف للإبداعية من خلال وجود بعض التشابهات أو التماثلات كقاسم مشترك.. لسبب معين هو أن هذا القاسم المشترك، إن وجد فى أعمال معينة، فإنه لا يوجد فى أخرى، ومن ثم فإن التعريف الكافى لن يوجد بعد»[٤].

هذا يعود بنا إلى ما ذكرناه فى البداية أننا سوف نتحرك داخل الفلسفة عندما نتعرض لتعريف الإبداعية،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أى أن الوصول إلى تعريف جامع مانع لها، هو ضرب من دروب المستحيل، ولذلك سوف تستمر الإشكالية.

ولقد حاول بعض الباحثين قهر هذه الإشكالية بربط الفلسفة بالتطور الذى حدث فى بعض العلوم مثل الفيزياء، مثلهم، مثل الذى حدث مع الذين قاموا بهذا الربط فى منتصف القرن التاسع عشر.. فكما نعلم أن التقدم الكبير الذى أحرزه المنطق والرياضيات فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، تسبب فى ظهور مجموعة من المحاولات للتوحيد بين أسس المنطق والرياضة وجعلوا منها دعامة لتحليل فلسفى يقضى على المشاكل الميتافيزيقية من جذورها. فالوضعية المنطقية على سبيل المثال تستلهم العلم فى كل مراحلها، أو تتأثر من نقطة بدايتها بالتقدم الذى تحرزه علوم معينة فتحاول اصطناع مناهجها وتعميمها على الفكر الفلسفى ذاته.. لقد اتبع المنهج نفسه فى محاولات بعض من الفلاسفة فى ألمانيا وأوروبا الشرقية خاصة بولندا، التى حاول بعض الباحثين فى مجال الفلسفة فيها الربط بين الفلسفة والفيزياء لاستنتاج تعريف علمى للإبداعية Creativity باتباع المنهج التالى:

أولاً: أن هناك مدخلاً محتملاً وهو البداية بفكرة حدسية intiutive عن الإبداعية ومن خلال هذه الفكرة تناقش أمثلة حقيقية ومميزة بحيث يستخرج منها التعريف بلغة نصل من خلالها مباشرة إلى حكم عن طريق الإدراك الفطرى Common Sense. هذه اللغة يمكن أن نقول عنها أنها لغة إنسانية، أى أنها لا تتطلب إعدادًا علميًا متخصصًا.

ثانيًا: ترجمة هذه اللغة إلى لغة ترتكز على مفاهيم تستخدم فى العلوم الدقيقة مثل الفيزياء على وجه الخصوص.

بمعنى آخر أن المدخل هو توضيح طبيعة الإبداعية من حيث كونها مفهومًا فطريًا يتجلى كنشاط إنسانى. ثم تحديد الماهية التى يتضمنها هذا المفهوم وترجمتها إلى لغة خاصة تعتمد على القانون الثانى للديناميكا الحرارية Thermo - dynamic.

النشاط الإنسانى كمصدر للإبداعية:

يرى همبل J. Hempel أن كلمة إبداعية Creaivity تستخدم للدلالة على مجموعة من الأنشطة الإنسانية،(٥) هذا التعريف يجعلنا نتساءل: أولاً متى يحق لنا أن نصف هذه الأنشطة بأنها إبداعية؟ وثانيًا أو بمعنى آخر: هل يحق لنا أن نصف كل نشاط إنسانى بإنه نشاط إبداعى؟

يبدى همبل Hempel بعض الملحوظات والتى تبدو كعوامل هامة فى الرد على هذه التساؤلات: أولها:

١ ـ أنه يؤكد على أن «أى نشاط إنسانى عشوائى Random نشاطًا إبداعيًا، وهذا التأكيد ليس معناه أن بداية كل نشاط إبداعى معروفة تمامًا، ويمكن من خلالها بلوغ الهدف النهائى لهذا النشاط (على الرغم من إمكانية ذلك فى بعض الأحيان)، بل الأكثر من ذلك، أن الاتجاه العام للفعل الذى يبدأ به النشاط ليس من الضرورى أن يكون معلومًا لدى الفرد ما يتبعه من أفعال، حتى ولوعن طريق الحدس intiuition. ومع ذلك إذا كان الشكل التام للهدف النهائى غير معلوم، فإن اختيار الخطوة التالية، فى النشاط الإنسانى لا يمكن مطلقًا أن تكون عشوائية،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإنما موجهة (حدسيًا أو شعوريًا) إلى ما سيكون عليه الهدف العام والنهائى لفكرة الفعل»[٦].

٢ ـ الملحوظة الثانية: هى أن النشاط الإبداعى ـ عمومًا ـ «مرتبط بإنتاج بعض الأشكال ذات الطبيعة المادية المحسوسة. هذه الأشكال هى المنتج المادى، أو بمعنى آخر هى صورة مادية معبرة عن الإبداعية Creativity لكن لا يجب بالضرورة أن تكون هذه المادة صلبة، مثل قطعة منحوتة من الحجر أو لوحة مرسومة بالألوان، فهناك نوع آخر من المنتج الإبداعى مثل المقطوعات الموسيقية، أو مشاهد الباليه التى تختفى بسرعة بعد لحظة إبداعها، بل هناك أيضًا ما هو أبعد من ذلك، فبعض علماء الرياضة أصحاب الموهبة يبدعون صورًا رياضية داخل أذهانهم دون تحويلها إلى أشكال على الورق وخروجها إلى الوجود العيانى»[٧].

٣ـ الملحوظة الثالثة: «أن معيار الفكرة الإبداعية لا يمكن أن يتحدد بناءًا على اختيار عناصر المادة التى يتشكل منها الإنتاج الإبداعى أو حتى القوانين التى تتحكم فى بناء هذا الإنتاج ذاته»[٨]. بمعنى أن عناصر المادة عند الشاعر هى المفردات اللغوية، ومجموعة الألوان هى العناصر المادية التى يستخدمها الرسام، وأيضًا مجموعة الأصوات التى هى أصلاً ذبذبات هوائية أو ترددات هى عناصر مادة المؤلف الموسيقى.. إلخ، هذا مع العلم بأن أى شكل من أشكال النشاط الإنسانى، له منطقه الداخلى فى عملية البناء، وقواعده الفعالة، وقانونه الخاص به، مع وجود حدود مستترة ملازمة وقيود مفروضة ذاتيًا على المبدع. لكن خصوصية الإنتاج هى التى تحدد معيار الإبداعية بما لها من وظائف مختلفة سواءً كان هذا الإنتاج علميًا أو فنيًا.

فعندما نقارن بين الإنتاج الفنى والإنتاج العلمى سنجد أن الاختلاف بينهما قد لا يكون فى عناصر المادة أو القواعد الإبداعية، لكنه فى الخصوصية الإنتاجية فالإنتاج العلمى والإنتاج الفنى كلاهما يحمل خصوصية لها وظيفة اجتماعية مختلفة تمامًا عن الآخر ويحمل أصلاً اجتماعيًا مميزًا. إن تكوين الفنان والخلفية الاجتماعية له ولإنتاجه الفنى، يختلف عن التكوين والخلفية الاجتماعية للعالم، وإنتاجه العلمى، من حيث أن للفنان احتياجات اجتماعية وجمالية خاصة تختلف عن العالم. فالإنتاج العلمى كما هو معروف هو موضوع يخضع لقيود وبناء محكم، ومنطق صارم، ولغة دقيقة أكثر مما هو مطلوب فى الإنتاج الفنى. كذلك فإن تكوين العالم الخاص يرتكز على إدراك معين وخبرة سابقة سواء بالماضى أو بالحاضر وتقاليده ومتطلباته الاجتماعية، وهذا يفسر لنا أن الاختلافات نستطيع أن نراها ضخمة وهائلة، ولكن مع ذلك هناك احتمال لوجود قاسم مشترك Common Denmmiator يجعلنا نتحدث عن الإبداعية فى العلم، كما نتحدث عنها فى الفن، أو بمعنى آخر عن خاصية مشتركة بينهما. فهل هذه الخاصية المشتركة موجودة فى العملية الإبداعية نفسها؟ أم فى المنتج الفنى والمنتج العلمى!

يؤكد همبل J. Hemppl على «صعوبة وجود هذه الخاصية فى المنتج نفسه، فمنذ عشرات السنين استطاع الإنسان أن يدعى أن موضوع الفن هو بالتأكيد إنتاج إنسانى مباشر. إلا أن الإنجازات التى قدمتها التقنية الحديثة جعلت من الآلة وسيلة لصناعة نسخ هى صور مقلدة تقليدًا حرفيًا لأى عمل فنى، هو فى الأصل نتاج عملية إبداعية فردية. أى أنه فى ظل التقدم التكنولوجى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أصبح نسخ الأعمال الفنية لكبار الفنانين شديد الإحكام، وقد كان قديمًا يمكن تمييز الأعمال المنسوخة عن الأعمال الأصلية بواسطة التحليل الكيميائى للألوان والمواد الخام المستخدمة. لكن عملية كشف هذا التزييف الآن أصبح أمرًا شديد الصعوبة وربما شبه مستحيل»[٩].

لكن تحليل العمل الفنى لا يتوقف على قواعد الدقة وجودة المنتج الفنى من حيث هو إنتاج مادى ومن هنا يمكن أن يصدر الحكم على العمل. فى الواقع أن الحكم والتقدير يكون فقط من خلال تحليل العملية الإبداعية، من حيث تاريخها، والخلفية الفكرية والاجتماعية لها، ومن خلال معلومات أو معرفة شىء ما عن الفرد المبدع كموضوع خاص للإبداعية. فربما كانت اللوحات المقلدة لرسام مثل **بيكاسو** أفضل من لوحاته الحقيقية، ولكنها فى الحقيقة ليست إلا تقليدًا، ولهذا السبب نحن نطلق على أعمال **بيكاسو** أنها إبداع. «إن خصائص الإبداعية متضمنة فى أعماله الفنية، وليست فى مواد الإنتاج المستخدمة فى الإبداع، بل فى العملية الديناميكية للإبداع ذاته. هذه العملية إذا كانت يطلق عليها إبداعية Creativity، لابد أن تكون تلقائية Spontaneous، وليست تقليدًا initation. فهى عملية يظهر فيها شىء ما جديدًا تمامًا أكثر من أى شىء جديد آخر، وكذلك بناءً جديدًا وأسلوبًا جديدًا، وأيضًا روحًا جديدة»[١٠].

إذن يمكننا أن نستخلص مما طرحناه سابقًا أن النشاط الإنسانى الإبداعى يتميز بالخواص التالية:

(١) الهدف أو الغرض من النشاط.

(٢) وجود مادة الإنتاج.

(٣) القابلية للاستخدام وغالبًا ما يكون ذلك فى المجالات الإنسانية التى يسعى فيها الإنسان للإبداع مثل العوم والفنون والآداب... إلخ.

(٤) التجديد فى هذه المجالات. لكن ما هو المقصود بهذا التجديد Novelty: هل يمكن أن نفهم مصطلح التجديد Novelty على أنه مصطلح يدل على حالة من حالات اللامحاكاة Novimitatio؟ بمعنى آخر هل أى إنتاج مادى أصلى أو أى عمل جديد سواء فى الأسلوب Strucecture يمكن أن يكون مرتبطًا بمصطلح الإبداعية Creativity؟.

للرد على هذين السؤالين نجد أنه لمن المفيد أن نضرب بعض الأمثلة عن سلوك بعض الكائنات الحية من المملكة الحيوانية. فهناك فى عالم الحيوان نماذج تجذب الانتباه تحقق فيها عملية شديدة التعقيد من التقنية وأحيانًا نجد فيها بناءً فنيًا يقترب من الكمال. فلو نظرنا إلى نسيج «العنكبوت» أو شرنقة «دودة الحرير» من حيث المسافات بين الخطوط وأشكالها الهندسية التى تعتبر إنتاجًا شديد التقنية لسلوك معقد، وفى الوقت نفسه ليس ثمرة لتعليم أو معرفة، أو خبرة، لكننا لا يمكننا أن نطلق عليه محاكاة initation بالإضافة إلى أن هذا النشاط والشكل الناتج عنه، لا يمكن أن يتفق أبدًا ومصطلح الإبداعية Creativity.. لماذا؟

من الملاحظ أن هذا النوع من الكائنات الحية خلال نشاطه يستطيع أن ينتج هذه الموضوعات والأبنية المتميزة التى لا تتغيرغالبًا من جيل إلى جيل، فالعناكب مثلاً تنتج هذا النوع من الأنسجة، كبناء دقيق ومحدد معروف لمن يعمل فى مجال علم الأحياء، وقد لا ينتج فى بعض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأحيان هذا النسيج ولا يوجد احتمال ثالث. «إن برنامج الفعل لهذا النوع من النشاط محدد تمامًا فى نطاق هذا الإنتاج، وهو مطبوع فى ذاكرته الجينية Genitc Memory سواءًا كان فى جيل موجود أو حيل سيولد فيما بعد»(١١). ولذلك فلايمكن أن نربط بين هذا النوع من النشاط وبين مصطلح الإبداعية Creativity، أو الفعل الإبداعى Creadive Action، فالفعل الإبداعى لاعلاقة له نهائيًا بما هو موروث ومحدد آليًا وسالفًا بواسطة العوامل الوراثية التى تحدد شكلاً ما من الإنتاج، وإنما يجب أن يتضمن شكلاً أو بناءً جديدًا، لا يوجد بينه وبين الأشكال الأخرى أى نوع من الروابط. باختصار شديد الأشكال الإبداعية لا ترتبط بأى شفرة وراثية موجودة بصفة دائمة فى أنواع معينة داخل أقسام المملكة الحيوانية لأن إنتاجها مهما تكرر فإنه خال من التجديد Novelity على الرغم من كونه إنتاجًا أصيلاً.

هنا سوف يظهر للوجود سؤال آخر هو: هل الإنتاج الأصيل يمكن أن نطلق عليه إبداعًا؟ أو هل أى إنتاج مادى أصيل يسمى إبداعًا؟!

لتوضيح هذا الأمر يجب أن نقارن بين نوعين من الأنشطة الإنسانية هما على سبيل المثال الباليه والملاكمة!! إن إنتاج هذه الأنشطة، يتكون من وضع الأجزاء المناسبة من الجسم فى مواضع مناسبة فى الفراغ فى زمن معين.ولكن ربما يوافق الكثير منا على أن فكرة الإبداعية Creativity، يمكن أن تكون قابلة للوجود ومتعينة فى إبداعات الباليه كفن، لكن على نحو أبعد ما يكون تكون متعينة فى رياضة الملاكمة، حتى ولو استخدم فيها تقنية حديثة. فما هى الأسباب التى تدفعنا لتحقيق هذا التميز بين هذين النوعين من الأنشطة؟ إن البحث العلمى أثبت أن الملاكمة ذات المستوى المرتفع تتطلب مجموعة من الاحتياجات: أولها: شروط بدنية عالية، وثانيها: عضلات تتميز بالخفة والسرعة، مع القدرة على تغيير أوضاع الجسم، بالإضافة إلى التموضع فى نقاط مناسبة من الزمان والمكان. هذه الصفات ربما تكون موجودة أيضًا فى حالة الباليه، ولكنها ليست كل المطلوب، فالأداء فى الباليه يتطلب تعلم الموسيقى والإحساس العالى بها خاصة الإيقاع والقدرة على التعبير عن العواطف.. إلخ. بل والأهم هو ظهور هذه التعبيرات على الوجه والأداء الحركى. إذا الشكل المادى المنتج فى الباليه مكون من عناصر كثيرة أكثر تعقيدًا فى محتواها وفى معناها قياسًا إلى شكل المنتج المادى للاعب الملاكمة. فالملاكم مدرب على استخدام أدوات للقتال مثل القوة والسرعة، والارتداد، وهى جميعها فطرية فى كل من الإنسان والحيوان، بالإضافة إلى وجود بعض من القدرات الداخلية فيه التى تسهم بقدر قليل أو كثير فى عملية النجاح مثل الشخصية أو الشجاعة... إلخ، والتى هى مطلب عمومى لكى فرد يقوم بعملية أداء perfmance، سواء كان ذلك فى الملاكمة أو الباليه أو التمثيل.. إلخ. لكن لابد أن نقرر أن هناك فرقًا بين نشاط إنسانى يستخدم هذه القوى الكامنة فى التفكير المجرد Abstract Thmking للتمييز والبصيرة الفنية فى عالم الصوت واللون والخيال والذى لا يملك مثل هذه القوى(١٢).

إذن نستطيع أن نستخلص من المثالين السابقين بعض النتائج المهمة التالية:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أولاً: أن النشاط الإبداعى هو ذلك النشاط غير المحدد بعوامل وراثية، أو اليات مكتسبة (مثل القوة وسرعة الارتداد.. إلخ).

ثانيًا: أن النشاط الإبداعى أحيانًا يتضمن بعض من الآليات المكتسبة والمهارات الحرفية. فهناك الآلاف من البشر لديهم القوة والسرعة ويمكن اكتسابهم للحرفية Skill، لكنهم لا يمكن أن يصبحوا فنانين فى الباليه، بعضهم فقط نستطيع أن نطلق عليهم مبدعون كالمهارة الحرفية Skill يمكنها التعبير عن نفسها من خلال عمل فنى إبداعى، وهى بالتأكيد تترك أثرها فيه. إلا أن الإبداع لا يمكن تعريفه من خلال المهارة.

ثالثًا: الآليات المكتسبة والمهارات الحرفية ربما يتكرر فى أجيال من النشاط الإنسانى، و من ثم قد أطلق عليها الأصالة.

رابعًا: كما يتضح فى الفنون الحديثة أن كثيرًا من الأعمال الإبداعية فيها ربما يكون قد تم إنجازه دون أى دليل جوهرى على استخدام أى تعليم خاص مكتسب أو مهارة حرفية Skill.

ربما يكون ما قد طرحناه سلفًا وضح إلى حد ما أن الإبداعية Creativity ماهى إلاعملية تلقائية شديدة التعقيد Complexity يظهر فيها بناء جديد Structure، وبالتالى شكل جديد Form، لا يوجد بينه وبين الأشكال الأخرى أى نوع من الروابط. لكن سوف تظل علينا الإشكالية مرة أخرى ونعود لنتساءل عن ماهية الإبداعية، على اعتبار أننا قدمناها فى إطار النشاط الإنسانى أو كلغة إنسانية. ولهذا السبب فإننا سوف نقدم نموذجًا لما قدمته بعض المدارس خاصة الألمانية والبولندية، التى حاولت قهر هذه الإشكالية بترجمة هذا النشاط الإنسانى أو اللغة الإنسانية، إلى لغة تستخدم فيها العلوم الدقيقة مثل الفيزياء وعلى وجه الخصوص ما يعرف بالإنتروبيا السالبة Nogentropy والتى استخدمتها هذه المدارس كمعيار علمى رغبة فى الدقة، وربما تستطيع من خلاله أن تصل إلى تعريف علمى دقيق للنشاط الإبداعى الإنسانى.

فكيف يكون ذلك؟

الانتروبيا السالبة Negentropy:

إن أهم من استخدم مصطلح الانتروبيا السالبة Negentropy هو عالم الفيزياء الألمانى **شرودنجر** E. Schrodinger ليصف بهخاصية أى نظام فيزيائى ربما يتألف من مادة فى شكل من الأشكال لها نظام معين تتحول إلى شكل له نظام مختلف أخر، ويتوقف هذا التحول على قياس درجة النظام الداخلى له [١٣]، أى أن الانتروبيا تستخدم كمقياس يظهر من خلاله ما إذا كان الشكل الجديد نظامًا داخليًا يدل على حالة إبداعية أو نظامًا داخليًا يكون شكلاً عشوائيًا Randomness. لذلك فإن الانتروبيا تعرف بواسطة **شرودنجر** ايضًا على أنها «مقياس لدرجة العشوائية فى نظام ما». إن هذه التعريفات توضح أن الانتروبيا على ارتباط وثيق ببعض المصطلحات مثل البناء Structive، أوالشكل Form،أو التعقيد Complextiy، وبالتالى فإنها على ارتباط وثيق أيضًا بالنشاط الإبداعى الإنسانى أو الإبداعية كما ذكرنا فى السابق والسؤال المطروح الآن: ما هو المقصود بدرجة النظام الداخلى؟ أودرجة العشوائية فى نظام ما؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد وجد **ييجى هوبرت** Jerzy Hhubert، أن أفضل الوسائل أو الطرق للرد على هذا السؤال هو أن يستبدل بفكرة النظام الداخلى مفهوم الشكل الأولى Elementry Configration، وبالتالى سوف نعود إلى طرح السؤال السابق فى صورة أخرى وهى: ما المقصود بالشكل الأولى؟

لعل المثال التالى الذى طرحه **هوبرت** فى مقاله «على طريق الانتروبيا» سوف يعبر عما يقصده بمفهوم الشكل الأولى on the Track of Entropy فلو فرضنا أن هناك مجموعة معينة من الأحجار الملونة، فإنه باستخدام لغة الرياضيات العلمية، لا يمكن أن نسميها سوى مجموعة من العناصر تسمى أحجارًا ملونة يطلق عليها «ركام». هذا الركام مهما تغيرت أوضاع الحجارة فيه بشتى الطرق حسب ما نرغب فإنه يبقى فى النهاية - رغم هذه التغييرات - ركامًا دائمًا، ذلك دون الوضع فى الحسبان حساب مساحة المكان الذى يشغله أو الزمن الذى يتكون فيه.

هذه الحالة نصفها بأن «الركام له عدد لانهائى من الأشكال الأولية Elementort Configuration، فالشكل الأولى، إذا يتكون من انتساب عدد من الحجارة الملونة إلى مكان معين فى الفراغ فى زمن معين وأى تغيير فى مكان الركام ينتج عنه تغير فى الشكل الأولى

لكن ماذا يحدث لو دخل هذا الركام أو هذه المجموعة من الأحجار فى بناء أكثر تعقيدًا، كأن يستخدم فى صنع حوائط لمنزل مثلاً؟

إن الإجابة الطبيعية هنا هى أن القول بأن هذه الأحجار الملونة سوف تشغل فراغًا فى حوائط المنزل لا يختلف تمامًا عن الفراغ الى كانت تشغله عندما كانت ركامًا، كما أنها تحتل مكانًا فى الحوائط، لكنه أكثر نظامًا، فالحوائط متوازية ومتعامدة ومرتكزة على محاور متماثلة.. إلخ. وربما تكون مجموعة من الحجارة الملونة فى أعلى هذا النظام ومجموعة أخرى أسفله أو العكس، وعلى الأقل سوف تكون الحجارة على طول الحائط متماثلة مع الأخذ فى الاعتبار، أنه إذا كانت لها أوضاعًا خاصة خلال الحائط فهذا يشكل أهمية، وأيضًا أن أى تعديل فى وضع حجارة الحائط نفسه المتشابهة سوف ينتج عنه الحائط نفسه هو هو، الذى نطلق عليه فيما بعد «منزلاً» طبقًا لعدد الأشكال الأولية.

إن ما يمثل أهمية هذا هو عدد الأشكال الأولية Elementary Configuration قد أصبح أقل جدًا من عدد الأشكال الأولية لركام الحجارة الملونة فى وضعها قبل البناء[١٥]. هذا المثال البسيط يوضح أن قلة عدد الأشكال الأولية عندما أصبحت حجارة الركام الملونة ضمن حوائط المنزل هو تحول فى النظام الداخلى لها.. أو بمعنى آخر هوانخفاض لدرجة العشوائية التى كانت موجودة فى الركام. ولذلك يمكن أن نقول أن الانتروبيا هى مقياس لدرجة العشوائية فى نظام ما أو لدرجة النظام الداخلى فى شكل ما.

هناك مثال آخر أكثر دقة يذكره **هوبرت** يوضح حالات ينتج عنها أعداد قليلة جدًا من الأشكال الأولية، فهو يضر مثلاً بجهاز «الكومبيوتر». فكما هو معلوم لدينا أنه مكون من عدة عناصر إلكترونية مثل الأنابيب الكهربية والمقاومات.. إلخ، تعطينا حسب ترتيبها بنظام داخلى معين ما يطلق عليه بالكومبيوتر». إلا أنه لو حدث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تغيير فى مثل هذا النظام، أى تبديل فى الأماكن لهذه العناصر فسوف تتغير حالة الكومبيوتر إلى حالة مركب من أجزاء إلكترونية فقط وليس كومبيوترًا» (١٦).

إذا فعندما نقوم بتطبيق فكرة الإنتروبيا entropy على ما سبق من أمثلة، سوف نجد أن إنتروبيا أى نظام أو نسق فى حالة معينة تعتمد على عدد الأشكال الأولية والذى يتطابق مع هذه الحالة بما يجعلنا نستطيع أن نعرف هذه الحالة طبقًا لزيادة عدد الأشكال الأولية أو نقصانها كالتالى:

أولاً: إذا كانت الحالة المفترضة قد تحققت بواسطة شكل أولى واحد (مثل حالة الكومبيوتر المذكورة سابقًا)، فإن قيمة الانتروبيا المحتمل عندئذ تكون أصغر مما يمكن وتساوى صفرًا. ويرجع **هوبرت** هذه الحالة إلى «أن المعلومات هى مقياس للنظام وحقيقة البنية Struccutural Certianty أو النظام System، والعكس بالعكس، فإن نقصان المعلومات تكون نتيجته هى حالة من الفوضى dis - order أو العشوائية Randomness وبنية غير يقينية. أى أن زيادة فى المعلومات لابد وأن يتبعها - خطوة بخطوة - نقصان فى درجة الانتروبيا والعكس بالعكس»(١٧).

بمعنى آخر أن إبداع الكومبيوتر أو الإبداعية هى إنتاج إنسانى للانتروبيا السالبة Negentropy، وأنها تتطلب زيادة فى المعلومات أو معرفة خاصة لكى يصبح نتاجها حقيقيًا.

ثانيًا: إذا كان النظام عملية أحادية Univocally Operating، كما فى المثال السابق فإنه يكون قابلاً للتغير أو التحول، لكن هذا التغير أوالتحول فى زمن ما يناظر التتابع الموحد والمحدد سلفًا فى زمن ما مكونًا أشكالاً أولية من فصيلة الشكل الأولى الأول نفسها، ومن ثم فإن الانتروبيا فى مثل هذا النظام غير متعددة وتساوى صفرًا طوال الوقت، كما فى حالة تطوير جهاز الكومبيوتر فإن التحول هوعبارة عن تطوير فى الإمكانيات يعطى فصائل كل من الكومبيوتر من فصيلة الشكل الأول نفسها. لذلك فإن الانتروبيا فى هذا النظام غير متغيرة وتثبت قيمتها عند الصفر طوال الوقت.

ثالثا : إذا كان النظام عملية غير أحادية Univecally Operating، فإن التحول فى زمن ما يتناظر مع تتابع الحالات التى ربما تتحقق بواسطة اقل أواكبر عدد من الأشكال الأولية، كما أن العلاقات بين الأشكال المتتالية هى خاصية احتمالية أى انها نتاج لأشكال لم تتحدد سلفًا. ففى مثال الأحجار الملونة (الركام) الذى ذكرناه سابقًا نجد أن النظام ليس عملية أحادية والأشكال غير محددة سلفًا، ولو أن النظم غير المحددة تتغير ذلك أن كل حالة متتابعة تناظر أقل عدد من الأشكال الأولية، فإن الأحجار الملونة (الركام) تقل عندما تحول هذا الركام إلى جزء من حائط منزل. إذن تغير النظام غير المحدد (الركام) إلى حالة متتالية تناظر عددًا من الأشكال الأولية فى نظام ما أو مقياس لدرجة النظام الداخلى.

عمومًا إن قيمة الانتروبيا لنظام فى حالة ما تعتمد على الأشكال الأولية والتى تناظر الحالة الداخلية لهذا النظام، وأن انتروبيا النظام تزداد مع أكبر عدد من الأشكال الأولية لهذا النظام وهذا معناه ضعف البناء Strurture، أو بمعنى آخر ضعف وسيلة الاتصال بين عناصر النظام وبالتالى بينه وبين المتلقى (كما فى حالة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجموعة الحجارة) أو ضعف التفاعل. بينما وجود تفاعل بين عناصر بنية النظام حتى وإن أعطى مكونًا جديدًا كما هو واضح فى مثال الكومبيوتر إلا أن عدد الأشكال الأولية يكون مرتبطًا بالحالة الابتدائية التى كان عليها النظام وبالتالى يحدث نقصان فى الانتروبيا يصل إلى أعلى درجاتها وهو الصفر إن نقصان الانتروبيا فى النظام يوصف بعبارة الانتروبيا السالبة Negentropy، أوالدرجة القصوى من الإبداعية Creaivity والسؤال المهم الآن هو:

كيف يمكن أن يصل الإنسان إلى هذه الدرجة؟

ما العلاقة بين «النظام» الفيزيائى والنشاط المسمى بالإبداعية؟

يبنى **هربرت** محاولته التوفيقية بين الفيزياء والإبداع على فكرة النظام، أو فهم قانون العلاقات بين الأجزاء ومن ثم، فإن أى عمل فنى لا يمكن فهم قانونه الداخلى لايعد إبداعًا، أو هو فى نظر **هوبرت** يتسم بأقصى درجة من الإنتروبيا (من الفوضى والعشوائية) أو أنه لا يتمتع بالانتروبيا السالبة. من الذى يحدد درجة الإنتروبيا فى عمل إبداعى. لقد رفضت الأعمال الرومانسية واتهمت بالهمجية من قبل الأكاديمية الفرنسية. لقد حدث تعديل وتبديل فى حبكة ونهايات مسرحياته لأنها ليست على النظام الكلاسيكى (وهو ما احتفل به الرومانسيون بعد ذلك) أى أنها فى نظر الكلاسيكى درجة عالية من الانتروبيا (بمصطلحات هوبرت).

تعريف الإبداعية فى نطاق الانتروبيا السالبة:

إذا كان الإنسان هو موضوع الإبداعية، فما هى علاقته بالانتروبيا السالبة، وأين يكمن فيه هذا النظام المسئول عن إنتاج هذه الانتروبيا؟ وهل هناك عناصر محددة فى هذا النظام تمكننا من إنتاج أشكال أولية؟

كما يتضح لنا أن تقسيم الإنسان إلى مقوماته فهو موضوع على درجة عالية من الصعوبة، نظرًا لتدخل الخبرة والعامل الذاتى فى هذا التقسيم بدرجة عالية، حيث يعتمد على القدرات الفردية المعرفية التحليلية. لذا فنجد «أن الإنسان بالنسبة لعالم الفيزياء، ما هو إلا مركب من أنوية تحتوى على بروتونات ونيترونات يدور فى فلكها مجموعة من الإلكترونات، على حين غير عالم الكيمياء بين عناصر مختلفة يتكون منها الإنسان كالماء مع نسبة من النيتروجين والكالسيوم والحديد. إلخ المذابة فيه. والمحلل النفسى يتحدث عن الإنسان من خلال نماذج معينة من سلوكه، أو من خلال بعض وظائف الجهاز العصبى والأنظمة التى تتحكم فيه، والطبيب النفسى قد يكون مهتمًا بالعناصر التى إذا وضعت مع بعضها البعض، يكون هناك احتمال لتفاعلات معينة داخل المخ. أما بالنسبة لنا فإن الإنسان كموضوع للإبداعية قد نفكر فيه على أنه مجموعة من العناصر التى إذا ما تم تجميعها مع بعضها البعض، تسهل وظيفة المادة الرمادية gray- substance فى العقل، فيمكننا التفكير - على سبيل المثال - على أنه مجموعة من البنيات التى تشكل الجزء الفيزيقى من الذاكرة»[١٨].

من الملاحظ إذن أن كل اهتمام هوبرت ينصب على العناصر التى تشكل الجزء الفيزيقى من الذاكرة، وبناءًا على ذلك يجب أن نتساءل:

(أ) ما هى العناصر التى يجب الاهتمام بها بغرض دراسة الذاكرة؟ أو بمعنى أدق ما هى العناصر التى يجب أن تهتم بها من أجل هدف التذكر؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(ب) ما هى العناصر التى يجب الاهتمام بها بغرض وضع تعريف للإبداعية من خلال استخدام مفهوم الانتروبيا السالبة Negentropy؟

إن الإجابة على التساؤلات واضحة وصريحة من خلال إجابته المختصرة التى يقول فيها «يجب علينا الاهتمام بتلك العناصر التى لا يمكن تحديد علاقتها المتبادلة إلا كنتيجة لفعل سببى للإنسان»[١٩].

معنى ذلك أن هناك شك فى صحة الهدف الذى يسعى الإنسان إلى تحقيقه بأنه قد يتأثر بالعلاقة بين النواة والإلكترونات التى يتكون منها جسده أو يتأثر بالبناء العام للمكونات الكيميائية الأساسية التى تكون المواد العضوية فى جسده، إلا أن هذا التأثير يصبح أكيدًا إذا ما كان هناك هدف أو سبب للفعل الإبداعى. فعلى سبيل المثال نفترض أننا بدأنا فى كتابة خطاب، فنجد أن إنجازه يتطلب وجود بناء متطور ومحدد من العلاقات بين البناء الداخلى للدماغ المسئولة عن تنظيم واستخراج المعلومات الخاصة بالشخص الذى نريد الكتابة إليه وعن الموضوع الذى نود الكتابة حوله. هذه العناصر لابد وأن تكون مقترنة بأساسين مسئولين عن صياغة المعلومات أولهما. يجب أن نكتب الخطاب بلغة مفهومه للعالم الخارجى وثانيهما يجب أن يكون كل ذلك مقترنًا بالأساس العضلى العصبى أو ما يسمى بالعوامل المسئولة عن العملية البدنية للكتابة.

«إن خلق تلك الشبكة الخاصة من العلاقات لا يأتى كنتيجة مباشرة لتصميم عضوى (كما ذكرنا فى حالة شبكة نسيج العنكبوت ودودة الحرير فى مثال سابق لأنها كانت من أجل إدراك هدف واحد فقط خلال دورة حياته) حيث أن إدراك هدف آخر سوف يتطلب خلق شبكة أخير. ويسبق دائمًا اختيار الهدف الذى سعى إليه الإنسان وجود احتمال قبلى apriori لقدر كبير من العلاقات البنائية المختلفة التى يمكن إقامتها بين عناصر الجهاز العصبى فى الدماغ، ولا يتم بالفعل إقامة تلك العلاقات إلا أثناء تنفيذ العمل مما ييسر إدراك الهدف المختار لمثل هذا الفعل»[٢٠].

إذا يمكننا الآن الإجابة عن الأسئلة التى طرحناها فى البداية أن النظام المسئول عن إنتاج الانتروبيا السالبة هى مجموعة العناصر الكلية التى سبق الكلام عنها لإدراك الحد الأقصى من الانتروبيا السالبة ومن ثم فإن تعريف الإبداعية يمكن أن يكون فى ضوء ما سبق هو:

إن الإبداعية هى تأليف مادة بأكملها لإدراك عملية التوصل إلى الحد الأقصى للانتروبيا السالبة. أو بمعنى آخر أن «الإبداعية هى تركيب كيان مادى مع تحقيق عملية التوصل إلى الحد الأقصى من الانتروبيا السالبية»[٢١].

والسؤال المطروح الآن: كيف يمكننا إثبات صحة التعريف المقترح الذى توصلت إليه مدرسة التوفيق بين الإبداعية والفيزياء؟

لاشك أننا يجب علينا أن نلاحظ فى البداية أن مدرسة التوفيق بين الفيزياء والإبداعية لاستخراج تعريف للإبداعية، لكى تصل إلى هدفها هذا جعلت من أى نشاط يمنح عدة خصائص يتم الاتفاق عليها سمات للإبداعية وهذه الخصائص تمثل فى الوقت ذاته عملية التوصل إلى الحد الأقصى من الانتروبيا السالبة Negentropy ومن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم سوف نراجع تلك الخصائص المتفق عليها ونرى كيف يمكن الربط بنها وبين التعريف المادى المقترح سابقًا للإبداعية.

الخصائص المتعلقة بالتوصل إلى الانتروبيا السالبة:

(أ) **السببية**: تعنى السببية اختيار هدف واضح محدد لفعل يتبعه اختيار أفعال أخرى تؤدى إلى تحقيق ذلك الهدف. ولا يصبح هذا ممكنًا إلا بعد إقامة شبكة واضحة لعلاقات محددة (بهذا الهدف على وجه التحديد) بين مجموعة العناصر التى تشكل الجزء الفيزيقى من الذاكرة، ويعنى وجود مثل هذه الشبكة الإقلال من الانتروبيا، أو التوصل إلى الانتروبيا السالبة.

(ب) من حيث الحكم على الشكل النهائى: إن التغير فى انتروبيا نظام ما لا يعتمد على ماهية البناء أو أن البناء قد تحقق وجوده سواء كنا نكتب خطابًا أو نصمم كومبيوتر أو نتعلم لغة.. إلخ، إنما نعتمد على التغير فى عدد الأشكال الأولية Elementary Configuration أى على السمات الاحتمالية للحالة فى البداية وفى النهاية. وبالمثل، يصعب التوصل إلى علاقة محددة بين تغيرات الانتروبيا واختيار المادة المستخدمة فى بنية التعبير المادى فى الإبداع.

(ج) من حيث الابتكار والتجديد: سواء البناء أو فى الأسلوب فإن النشاط الإبداعى هو ذلك النشاط الذى لا يحدد بطريقة مفردة عن طريق أى اليات وراثية أو مكتسبة، وبالتالى تكون النتيجة أننا لايمكن التحديد المسبق لكيفية تحقيق منتج معين لنشاط الإنسان وصورته النهائية أو نموذجه الأولى. بمعنى أننا لو طرحنا هذا السؤال: هل يمكن التنبؤ بشكل منتج لنشاط إنسانى باستخدام ومعلومات تم اكتسابها فى فترة زمنية تسبق هذا النشاط؟

نستطيع القول أنه فى العلوم الرياضية - كما هو معروف - يمكننا التنبؤ بالسلوك المستقبلى لموضوع ما وحساب الكميات التى تميزه بدءًا من الشروط المعطاة لهذا الموضوع بصفة قبلية. لكن فى حالة المجاكاة imtation (التقليد) فإن شكل المنتج محدد سلفًا هو شكل الموضوع نفسه الذى سوف يتم تقليده (كما فى حالة المثال الذى يوضح تقليد لوحات بيكاسو). وفى حالة النموذج الذى يعتمد على الشفرة الوراثية geniti code فإن شكل الإنتاج يمكن توقعه من خلال نموذج عينة من الأجيال السابقة إنه تكرار للسلوك نفسه أو تكرار للاشكال الأولية. ومن هنا يمكننا أن نقول أنه نشاط يفتقر إلى الحرية فى تغيير شكله النهائى أو التجديد أو التعبير، وفى الوقت نفسه مشروط تمامًا بآليات موحدة عملية متطابقة. إن انتروبيا هذا النظام عديمة التغيير ومثل هذا النشاط لا يمكن أن يكون مصدرًا للانتروبيا السالبة Negentropy. ومن ثم نستطيع التساؤل: هل هناك خصائص مرتبطة بالتوصل إلى الحد الأقصى للانتروبيا السالبة؟ حسب ما تدلنا عليه بعض التعريفات والدراسات سواء لفلاسفة أم لتخصصات أخرى أن الإلهام الفنى والأفكار العملية تتولد داخل عقل الإنسان، ومجرد وضع خطة لعمل فنى أو فكرى أو مجرد أى شكل للإبداع العقلى هو بالفعل عملية توصل للانتروبيا السالبة وهذه العملية تقترن بالمرور من حالة عقلانية يتاح فيها الاختيار بين العديد من النماذج إلى حالة يتم فيها اختياره وتحقيق نموذج واحد فقط علمًا بأن العملية التى يقتصر فيها نشاط الفرد على التخيل والتصميم العقلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تكاد وفقًا للتعريف المقدم لا تندرج تحت كلمة إبداعية Creativity، حيث أن مجرد التخيل العقلى والتخطيط الذى لا تستخدم فيه أعضاء الاستجابة النفسية الفيزيقية Psycho - Rhysicul وجهاز الإحساس لدى الجسم الإنسانى، أى أن العملية إن لم تتخذ تصرفًا محسوسًا ملموسًا (مثل الكتابة أو الرسم أو النحت.. إلخ تظل بناء العلاقات محدودًا فقط مع العناصر التى تمثل جزءًا أو تتصل مباشرة بالمخ نفسه (الأجزاء العليا خاصة) حيث أن العلاقات الوظيفية التى تأتى من خلال الجسم الإنسانى لا يمكن تحديدها بصورة مفردة من خلال مثل هذه العمليات العقلية ولا لا يمكن الوصول بالانتروبيا السالبة Negentropy إلى أدنى قيمة ممكنة لها وكذلك لا يبلغ التوصل إلى الانتروبيا السالبة حده الأقصى. وهكذا فإن موجود منتج مادى لحالات نشاط معين يجعلها تندرج تحت مجموعة الأفعال التى ينطبق عليها هذا التعريف.

لقد سبق وإن ذكرت أن شكل المادة التى ينتجها راقصى الباليه تعتمد على عناصر عديدة تفوق بكثير من حيث المضمون والمعانى تلك العناصر التى ينتجها الملاكم، حيث أن الملاكم يعتمد بصورة رئيسية على استخدام البراعة الفائقة فى القتال مثل السرعة والقوة العضلية ومثل هذ ه العناصر شائعة عند الإنسان والحيوان. إن العمل البدنى المحض لا يستخدم الجزء العلوى من المخ وإن استخدمه فإن ذلك يكون بصورة محدودة جدًا . والعكس صحيح بالنسبة لما سبق وإن تحدثنا عنه فى السابق، حيث لا يستخدم فيها إلا الجزء العلوى من المخ بينما لا يتعلق العمل البدنى بمغزاه وتوظيفه إلا بعناصر الجزء السفلى من المخ وفى كلا الحالتين يصل النظام الداخلى فى نظام مجموعة البنيات التى تشكل الجزء الفيزيقى من الذاكرة إلى الحد الأدنى من الانتروبيا، ومن ثم لن يكون هنا إنتاج للحد الأقصى من الانتروبيا السالبة Negentropy.

الخلاصة:

(١) تعتمد تلك المدرسة على أن هناك نشاطًا إنسانيًا ذو طبيعة خاصة يستخدم وجود مادة للإنتاج، وبخصوصية إنتاجية معينة ينتج عنه فعل إبداعى تصل فيه الانتروبيا السالبة حدها الأقصى.

(٢) إن هذا الفعل ليس عشوائيًا وإنما لابد وإن يحتوى على درجة من النظام الداخلى حتى تكون الانتروبيا السالبة Negentropy فى حدها الأقصى.

(٣) لكن هناك تعليق على هذه الخلاصة يتلخص فى السؤال التالى:

هل ذلك التوحيد الذى تم بين الأسس الفلسفية والأسس العلمية قد قدم لنا تعريفًا جامعًا مانعًا للإبداعية؟ أو بمعنى آخر هل قدم حلاً للإشكالية التى بدأنا بها وأجاب على السؤال الذى طرحناه: ما هى الإبداعية؟.

لقد دخلنا دروب تلك المدرسة التى استخدمت الفيزياء، وجعلنا منها هدفًا للوصول إلى تعميم شامل يجمع نتائج مختلفة فى وحدة مركبة ولكن هل يمكن رد النشاط الإنسانى بصفة عامة والإبداعى بصفة خاصة إلى عوامل فيزيائية؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكى نجيب على التساؤلات المطروحة سلفًا لابد وأن نذكر أولاً أن بداية قيام مثل هذه المحاولات كانت نتيجة للتقدم الكبير الذى أحرزه المنطق والرياضة والفيزياء فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين فقد تسبب ذلك فى ظهور مجموعة من المحاولات للتوحيد بين بعض الأسس العلمية والفلسفة وجعلوا منها دعامة لتحليل يقضى على المشاكل الميتافيزيقية من جذورها فالوضعية المنطقية على سبيل المثال تستلهم العلم فى كل مراحلها، أو تتأثر من نقطة بدايتها بالتقدم الذى تحرزه علوم معينة فتحاول اصطناع مناهجها وتعميمها على التفكير الفلسفى ذاته. وباكتشاف اللاحتمية العلمية فى نظرية الكوانتم، قامت فلسفات تدعو إلى اللاحتمية والاحتمالية. وهكذا نجد أنه حتى نهاية القرن العشرين خرجت علينا فلسفات عديدة متقاربة مع الفكر العلمى وتستمد توصوراتها من العلم ذاته.

ولقد مُنى موضوع الانتروبيا السالبة Negentropy كما ذكرنا فى بداية الحديث عنها على تصورات **شرودنجر** العلمية... فقد كتب عام ١٩٤٤ كتابه المشهور (ما هى الحياة what is Life) محاولاً إدخال العامل الذرى والجزيئى لتفسير قوة الحياة وإن كان لم يوضح توضيحًا كاملاً سير الحياة وسير الأجزاء العضوية كالدماغ مثلاً لكنه «مهد لتيار جاء من بعده حاول إقامة فلسفة بيولوجية على دعائم فيزيائية لتفسير الظواهر البيولوجية فتفسير عمل الخلايا والوراثة من خلال الذرة والجزئيات يعتبر عملاً مهمًا، ويعتبر أساسًا لقيام فلسفات عملية متنوعة ليس لتفسير الحياة فقط ولكن لبعض ظواهرها كالإبداعية على أساس فيزيائى نتقدم.

وقد لخص ذلك فى قوله بأن عمل أعضاء الجسم البشرى لدقتها يتطلب قوانين دقيقة، فالنظام يستدعى النظام.. إن ما نسميه عقلنة أو عقلاً هو شىء منظم فى ذاته وينطبق على موضوعات حسية وتجريبية منظمة»[٢٢].

وقوانين الفيزيزياء المنظمة له، وهو يحاول أن يستخرج منها قوانين عمل الحياة البشرية فالخلية تتكون من تجمع ذرات تُكون مع بعضها جزئيات هذه الجزئيات تتجمع مع بعضها فى أنسجة كل نسيج له وظيفة معينة وفى النهاية تتجمع الأنسجة لتكوين الجسم والكوانتم أو الانتروبيا السالبة Negentropy.

ولما كانت عملية الخلق أو الإبداع Creation تتم هكذا فإن الإبداعية الإنسانية Creativity تستلزم أيضًا وجود مادة الإنتاج وهى بالطبع مكونة من ذرات وجزئيات إذا ما تمت بنظام معين من خلال النظام الداخلى فى هذه العملية سوف تبلغ فيه الانتروبيا السالبة Negentropy حدها الأقصى فى مكان وزمان معين، لكن كل ذلك كان لابد وأن يكون من أجل هدف يسعى المبدع إلى تحقيقه.

إن ما يجب أن نوضحه هنا عند أصحاب مثل هذه النزعة الآلية فى التفسير الذين يعتقدون أن كل المشكلات الإنسانية يمكن أن تحل من خلال استخدام التصورات العلمية التى يجدونها مثمرة فى ميادين معينة، خاصة عندما يستخدم تصور علمى كالذى رأيناه فى تفسير الإبداعية Creativity كمجال من المجالات الإنسانية. إن هذا التفسير الآلى للإبداعية يرتكز بصفة أساسية على أن الكل هو مجموع أجزائه، أى أن الأجزاء ظهرت أولاً، ولم يكن الكائن العضوى المخلوق إلا تجمعًا لها. ذلك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يصلح لإقامة فلسفة علمية، وليس فلسفة للعلم. فالفلسفة العلمية التى يتبناها الآليون الماديون ترتكز على مبدأ التجربة بكل تفصيلاته وعملياته (كما ذكرنا فى البداية فى السؤال الذى طرحناه، عن ماهية الهيدروجين) ويأتى بعد ذلك التحول الرياضى التجريدى الذى يحتوى على كل التقنيات الرياضية، ثم التحقيق وضبط التصورات والحلول من حيث ملاءمتها للواقع. وعلى الرغم من دقة هذا الاتجاه إلا انه لا يضمن لنا التحرك داخل الفلسفة، لأن الإشكالية المطروحة عندما تساءلنا ما هو الهيدروجين تمثل الفلسفة فيها الصراع العلمى بين الافتراض والتجريب.

فما هو المقصود بالصراع العلمى بين الافتراض والتجريب؟

حسب مفهوم الآليين الماديين لا يكون الواقع إلا «حصيلة الصراع العلمى بين الافتراض والتجريب.. إنه صراع مرير وقاس بين الافتراضات والتجارب، مع كل ما يستتبع ذلك من لحظات أخرى. فالواقع يحتضن هذه الصراعات التى تتبلور من ظهور التصورات العلمية.. والعلم فى النهاية هو محصلة هذه التصورات، والواقع هو هذا الصراع القائم[٥]، وعلى هذا القول بأن العلم يتداخل فى هذا الواقع، أى انه يحايث الواقع. العلم هو علم محايثة لا ينفصل عن الصراع القائم بين الافتراض والتجربة»[٢٣]. أما الفلسفة فهى فى صميم فعل الخلق ذاته، وهى ليست افتراضية ولا تجريدية ولا رياضية ولا تحقيقية ولا توهمية[٢٤]، إنها شىء مغاير للعلم بطريقة جذرية وهما علمان منفصلان عن بعضهما بشكل مطلق، لكنهما يتأثران ببعضهما، ويكون الواحد للآخر مادة تأمل وتفكير وإيحاء. بمعنى أن الفلسفة تتأمل المنجزات العلمية لكنها لا تعتمد على تصوراتها ولا تتعامل معها، وإن بدا التقارب فى بعض الأحيان شديداً بينهما.

ففى أحيان كثيرة تستعمل الفلسفة أوتستعير تصوراً علمياً لكنها تعطيه معنى مغايراً ومكونات أخرى تختلف عن المكونات العلمية. فالفيلسوف مثلاً يستعمل تصور رالقوة والكمون والسرعة وهى تصورات فيزيائية، لكنه يستعملها بالاستعارة فالقوة فى لغة الفيلسوف لا تعنى القوة المادية، وإنما تصوراً فلسفياً قبلياً يمثل الطاقة التى تغير الفكر والذهن. أما الفيزيائى فيعنى تصوراً رياضياً مجرداً، يرمز إليه بسهم له ثلاثة ابعاد، وهى مقدار يدخل المعادلة الرياضية القوة والفلسفة هى تصور مبكر أى ميتافزيقى كلى.. أما القوة الفيزيائية فهى مرادف للثقل والجاذبية والحركة والانتقال.

أما الفيلسوف فيستعمل مقولة القوة ولا يعنى بها شيئاً ملموساً طبيعياً، بل تصوراً قبلياً لا ينتمى إلى الواقع بشىء. القوة هى ملكة الخلق والإبداع بالنسبة إلى الفيلسوف، فهى تتجسد فى النصوص ومن خلال اللغة العادية، وهى قوة مجردة تجعل الفنان العبقرى ينتج لوحات إبداعية وتجعل الشاعر يقدم نصاً إبداعياً وشعرية لامعة»[٢٥]. فعندما ضربنا مثالاً فى السابق فى إبداع **بيكاسو** للوحات لها فرديتها وخصوصيتها الجمالية فإننا لا نقصد بالقوة الإبداعية لهذه اللوحات أن هناك شيئاً مهزوزاً فيه أعمال، بل تعنى قوة تلقائية ينتج عنها أعمالاً فنية على مستوى يصعب الوصول إليه بسهولة حتى وإن زيفت هذه اللوحات وبلغت دقة التقليد فيها أبعد حد، فالقوة هنا تصبح سبباً لبعض الأعمال العظيمة وليست مقداراً كمياً رياضياً له ثلاثة أبعاد. فهذه القوة هى فعل الخلق بالنسبة إلى الفنان والفيلسوف. ولذلك يجب الابتعاد تماماً عن المدلول العلمى للمقولات هذه التى تستعملها الفلسفة لوصف ظاهرتها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الميتافيزيقية»[٢٦]. وما يقال عن القوة يمكن أن يقال عن الانتروبيا السالبة Negentropy فهى مصطلح فيزيائى يدل على الوصول إلى الحالة القصوى من حركة الطاقة من مكان إلى آخر وفى زمن معين.. فإذا كان هوبرت والاتجاه التابع له قد استخدم هذا التصور العلمى وأسقطه على النشاط الإنسانى كطاقة تتحرك من داخل الإنسان إلى خارجه فى العملية الإبداعية، فكيف يمكن أن نتأكد أن الانتروبيا فى حالة إبداعية قد وصلت إلى حدها الأقصى وهو صفر.

الهوامش:

(١) مارتن هيدجر . ما الفلسفة؟ . ترجمة فؤاد كامل ومحمود رجب . دا رالثقافة للطباعة والنشر . القاهرة . ١٩٧٤ . ص ٥٦.

(٢) p. o. Kristellrt, The Modern Concept of Aets, Astudy, The History of Aesthetic, Journal of the History of Ideas, xii, 1951, p. 496.

(٣) William. E. Kennick, Does Tradifional Aesthetics Restor Mistake? Mind, vol. Lxvii, No. 267, 1958. p. 319.

(٤) F. Waismann, Analtic- Synthtic, Analysis, 11, 1950, p. 27.

(٥) J. Hempel, Human Worlvs, Relative Informational Deprivation, Humaniz Pracy, Warsaw, 1969, p. 5.

(٦) المرجع السابق نفسه ص ٦.

(٧) المرجع السابق نفسه ص ٩.

(٨) المرجع السابق نفسه ص ١٠.

(٩) المرجع السابق نفسه ص ١٢.

(١٠) المرجع السابق نفسه

(١١) L. Brillhouin, Science and Information Theary, New York, 1962, p. 36.

(١٢) المرجع السابق نفسه ص ٣٨

(١٣) L. Brilliouin, Science and InformatiLev Tarasev, The Worldis Buiton Orebility, Mir Pub;ishers, Moscow, 1988, p. 135.

(١٤) المرجع السابق نفسه ص ١٣٥.

(١٥) Jerzy Hubert, On The track of Endtropy, Znak, poland, 199/ 1971, p 73.

(١٦) المرجع السابق نفسه ص ٧٦.

(١٧) Jerzy. z. Hubert, Human ActivityDescribed As Creative, Dialectic, And HumanismVo. v. No. 2, 1987. Warsaw, p. 78.

(١٨) المرجع السابق نفسه ص ١٢٩.

(١٩) المرجع السابق نفسه ص ١٣٠.

(٢٠) المرجع السابق نفسه ص ١٣١.

(٢١) المرجع السابق نفسه ص١٣٢.

(٢٢) د. سامي أدهم، ما بعد الفلسفة، دار كتابات، بيروت، ١٩٩٦ ص ٢١٤.

(٥) كما هو معروف تتبني الفلسفة المادية الماركسية فكرة الصراع كمقولة اساسية ترتكز عليها. (المؤلف)

(٢٣) المرجع السابق نفسه ص ١٧١.

(٢٤) المرجع السابق نفسه ص ١٧٢.

(٢٥) المرجع السابق نفسه ص ١٧٣.

(٢٦) المرجع السابق نفسه ص١٧٣.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صلاح سرميني

عرق البلح

حكاية قرية رحل عنها الظل

«رضوان الكاشف» زميل دراسة، نقد سينمائي، جمعية فيلم، نادي سينما، أحلام، وطموحات.. وقبل أن تجمعني به جلسة لقاء متجدد بعد غياب، مقهى «زهرة البستان» ملتقًى سابقًا لشباب الثقافة والسينما في سهرات مسائية حالمة - وسط العاصمة المحروسة، ما كنت قبلها أطيق مشروب «العرق»، رائحة أو طعماً.

ومنذ تلك الجلسة، تعرفت على «عرق البلح» مكتوباً، كان «رضوان» يكابد وقتذاك بحثًا عن تمويل مصري وأجنبي لهذا المشروع، ويتغنى كتابة بـ«ليه يا بنفسج» مع صديق له، وكنت بدوري - وما أزال - مهتماً بإنتاج الأفلام القصيرة والتسجيلية، من خلال شركة لا تسمح صيغتها القانونية بإنجاز الأفلام الروائية الطويلة.

وبالعودة إلى «باريس»، فإن أول ما فعلته هو تذوق «عرق البلح»، والانتشاء بمذاقه نصاً سينمائياً يفجر عذوبة، حدة، مرارة، وشاعرية.

ومرت الشهور، وكانت تصلني بعض الأخبار المتباعدة عن تعثر العملية الإنتاجية لهذا المشروع وتقدم آخر عليه، حتى اليوم الذي فاحت رائحة «ليه يا بنفسج» في الصالات السينمائية، ولكن المذاق الطيب الذي استشعرته في سطور «عرق البلح» القابعة بين صفحات النص السينمائي، بقي طعمه عالقاً في ذاكرتي، إلى أن تجرعت «الفيلم» لقطة وراء أخرى، بمناسبة عرضه في إطار الدورة السابعة عشرة لأيام «قرطاج» السينمائية بتونس، يومذاك خرجت من الصالة في حالة من الخدر اللذيذ، صحوت منها بالمشاركة غناء وفرحاً جميلاً مع المبتهجين بالفيلم **علي أبو شادي، كمال رمزي، ريمون بطرس، عبدالرازق عكاشة، ديانا جبور**.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فوزى سليمان، سلوى النعيمى، هدى الزين، سعد هنداوى،... وهم يطلبون من الرفيقة «**منال عفيفى**» ـ التى أدت دور العمة «شفاء» ترديد اغانى الفيلم، وبدورها لم تبخل بذلك ابداً، بينما «**رضوان**» يلف على الحاضرين طفلاً صغيراً، يتلقى القبلات، التهانى، و«العيديات»...

شهور انقضت، كنت اتحرق خلالها شوقاً لجرعات أخرى من «عرق البلح»، وجاءت الفرصة مع عرض خاص فى «معهد العالم العربى» بباريس.

ومع اننى لا اشاهد ابداً اى فيلم لاكثر من مرة واحدة (إلا نادراً)، انتابتنى رغبة هوسية بمشاهدة ثالثة، تحققت مع دعوة صحفية خاصة، بمناسبة الاستعداد لعرضه التجارى بباريس بدءاً من (١ / ٩ / ٩٩). ولم أتوان فى نفس الوقت عن طلب نسخة فيديو للفيلم من المسؤول الصحفى لشركة التوزيع، وعلى الشاشة الصغيرة، ـ خلسة ـ احتسيت ما طاب لى من «عرق البلح» مشاهدة رابعة، وخامسة... وياللكارثة وحلاوتها، لقد اصبحت مدمناً حقيقياً لـ«عرق البلح» فليسامحنا الرب يا «**رضوان**»...

إلى الجنوبى المطارد بخبيئته..

سلاماً إليك يوم تموت.

وسلاماً إليك يوم تبعث حياً.

كان يا ما كان، البارحة، اليوم، غداً... رياح، صمت، ورمال.. يعود «الغائب» إلى «النجع»، قرية صغيرة تائهة، تحيطها واحة هارية، مقتطعة من الزمان والمكان، وتلفها سلسلة جبال وصحارى، يصل إلى باب خشبى كبير، يدلف منه إلى صحن الدار، الأبواب مغلقة، كسولة، ومغبرة، يدق الباب الأول، والثانى، والثالث... ولاأحد يرد، تتراقص أصداء قلقة مضطربة، رياح، صمت، ورمال... دقات أخرى، ولاأحد يرد:

ـ يا أهل هذه الديار، يا أهل هذه البلدة، أجيبونى..

شابة جميلة، ملتحفة بالسواد ودهشتها، تخترق صفحات الحكاية، يلمحها، وتلمحه

ـ من فضلك، انتظرى، لاتخافى، أريد مساعدة.. أين أنت؟ لا تخافى، أجيبينى.

ـ ترشده خطواتها الفزعة إلى امرأة سوداء، عجوز فقدت البصر، ولم تفقد البصيرة.

ـ جئت.. طال انتظارى لك أيها الحبيب، كنت على يقين بأن أحداً من الذين هاجروا، سوف يأتى بحثاً عن جذوره. تعال..

ـ من أنت؟، دعينى أراك..

ـ الم يرد ذكرى فى حكايات أبيك؟..

ـ نعم، نعم، الآن عرفتك، عبدتنا السوداء، «زيد الخير»، رفيقة الجد الأكبر، وصانعة «عرق البلح».

ـ ورثت تضاريسنا، وكأن أمك الغريبة لم تشارك فى صنعك.

ـ من ادراك بأننى قادم؟

ـ رائحتك... إن لم تتبعها، مت مختنقاً بها، تماماً كأبيك، وأعمامك، وابنائهم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- كان أبى يأخذنى بين ذراعيه المخدرتين بالشراب، ويروى لى الف الف حكاية وحكاية، وفى صباح تلك الليلة التى مات فيها أبى، قمت من نومى مضطرباً، مختنقاً بذات الرائحة، ووقتها عرفت انها ساعة الرحيل، الف الف مقياس قطعت... ممنياً نفسى بحرارة اللقاء... واه، يا حسرة قلبى، حين تنتهى رحلتى عند بوابة هائلة لم ار مثلها من قبل، اين بقايانا يا جدتى العجوز، رفيقة جدى الأكبر؟

- رحلوا عندما رحل الظل، حين سقطت النخلات العاليات، وانكشف رعب الشمس.

- وانت، وهذه، وهذا..؟

- حين وقعت الواقعة، احتمينا بالقبو، وبين يدى عمتك «سلمى» تاركة سرها حياً جميلاً، عرى ظهرك لنخرجها منك.

- اى شئ ستخرجينها منى ؟

- الشمس.

- احكى لى يا جدتى.

كان يوماً ككل ايامنا فى ذلك الوقت من العام، ننتظر ثمار نخلاتنا حتى تطيب، وفجأة، امتلات اركان «النجع» بصوت غريب لم نعهده من قبل، اخذ يقترب رويداً رويداً،حتى سيطر على «النجع»، وخرج الجميع إلى الساحة، موسيقى.

يجسد «المشهد الافتتاحى» حاضراً يستعير من الأسطورة، حيث تعود الجدة بحكايتها للاحداث إلى ماض يتأرجح ما بين الحقيقى والمتخيل.

ومن ثم تتحرك الكاميرا من حصان أسود نحو الجد القابع فى مكانه ابداً، ويتردد صوت زاعق فى ساحة القرية، حيث يتجمع الأهالى، ينتظرون، ويسمعون:

- انا عايزكم كلكم... وبدلوقت حالاً، كل رجالة «النجع»، ح اخودكم لهناك.. أرض الدهب.. المطلوب منكم، سكوت، عمى، نسيان..

ونتعرف من خلال لقطات متتابعة ومقتضبة على اهالى «النجع» وشخصيات الأحداث اللاحقة: «همام، سيد، سالم، شفا، سلمان، محمد إسماعيل، سلمى، امنة، سليمة، نوال، ...».

و«احمد»؟.

- «ح تلاقوه فى النخلة العالية..».

ولكن «سلمى» هى الوحيدة التى ترتدى ملابس بألوان زاهية، ملونة، وبراقة، على خلاف باقى النسوة، المتشحات بملابسهن السوداء، وكأنهن قادمات لتوهن من اعماق الزمن والتاريخ، فى حالة حزن دائم، متجذر، قدرى، واسطورى.

رغبة الرجال هذه، وبحثهم عن الثراء بعيداً عن الأرض وخيراتها، تقابلها رغبة «احمد» و«سلمى» فى الحب والحياة.

وتبدا الحكاية الأسطورية بشكل هزلى متخيل، ولكنها سرعان ما تبدد هذه «الفانتازيا» وتتراكم التفاصيل الصغيرة تدريجيًا، لتُشكل مأساة اليمة.

حيث يسافر الرجال، برغبتهم او بالإكراه يأخذون معهم احلامهم وتمنياتهم، ماعدا «احمد».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومع الانتقالات الزمنية المختبئة فى فضاء الحكاية، نتعرف تدريجياً على مأس مضمرة وكامنة عن رحلة الرجال ومصائرهم فى بلاد الذهب، بينما تتشكل إرهاصات مأس من نوع آخر داخل «النجع»، ويتحول «أحمد» من صبى صغير متمرد إلى «الراجل اللى ما فيش غيره».

يولد الطفل «رحال» ابن أحد المهاجرين، يكبر، ويأتى موعد «ختانه» مع صبيان آخرين، ويتضح بأن غياب الرجال قد منح النساء البطولة المطلقة رغماً عنهن، ولكنها - على أية حال - مؤقتة ومشروطة بعودة الرجال.

وبدون مـــوارية يدين «رضـــوان» طيش هؤلاء ولا مسؤوليتهم فى الوقت الذى لا يخفى تعاطفه مع النساء، والوقوف إلى جانبهن مدافعا عنهن.

وبالتوازى مع طقوس «الختان» يرتدى «أحمد» ملابس والده، وتبدأ رحلته إلى عالم النضج والرجولة، بينما «سلمى»، بنت عمه التى تحبه ويحبها، تنتشى من الفرح كلمات:

- أوه يا «أحمد» عدت راجل يا «أحمد»..

وفى «مشهد الحمام» تتفجر رغبات النساء، وافتقادهن للحب والحنان، وتبدأ سلسلة اعترافات «شفاء» الشهوانية، وتحرقها لغياب «سالم».

بينما، ومنذ اللقطات الأولى، تنسج «زيد الخير» العبدة السوداء، تاريخ «النجع»، تلون أيامه قصصاً وحكايات، وتدخر فى ذاكرتها تقاليده وثقافته، بينما الجد الكبير / الجيل القديم، مقعد، صامت، يراقب.

وفى أكثر المشاهد «احتفالية»، جمالاً، وشبقية، تجسد النساء «الغياب والموت». رقصاً وغناء، وتمهد لقطاته لحدث مضمر بين «شفاء» وأحد رجال القرية المجاورة:

- «.. يا أحمد على، يا بو كم حرير، بيع البلح يا أحمد على، وهاتللى دهن لراسى، يا أحمد على بيع نخلنا العالى، بيع النخل يا أحمد على ولبسنى خلخالى، ده النخل راح ضللّو، بيع النخل يا أحمد على، بيع نخلنا كله، يا أحمد اسمك على لسانى، بيع النخل يا أحمد على ولبسنى كردانى...»

وعلى مقربة من النبع، رمز ومصدر آخر لحياة أهالى «النجع» يمارس «أحمد» احتلاماته واشتهاءاته التخييلية، تشاهده «سلمى» مستغربة ومستحية، وتكون فاتحة لـ «خطاياهما» الأولى، و «أحمد» لا يعبأ بدلع «سلمى» وتمنعها «لا.. لا» وحثه على اللحاق بـ«البوسطة»، ولا يتوان عن تجسيد أحلامه وتخيلاته حقيقة، لتختلط لحظات الحب بينهما مع مياه النبع، تتمازج الحياة بالحياة، بدون أن يعرفا بأنهما سوف يدفعا ثمناً قدرياً لهذا «الفعل الممنوع»، عندما يعود الرجال حاملين معهم فشلهم، إحباطهم، و«فحولتهم» الضائعة.

لقد مات «سليمان» فى بلد الغربة، ومع معرفتها بالخبر، تحتفل زوجته على طريقتها الخاصة، تصب على نفسها «شربات» الفرح والفجيعة، والجد صامت لا يستطيع الحراك، التدخل، أو فعل أى شئ.

وتكتشف «سلمى»، والمتفرج حمل العمة «شفاء» - هى التى غلبتها نار الرغبة والاشتهاء، فارتكبت «خطيئة»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عارضة ـ فلا تتردد مخلصة بمساعدتها فى إسقاط الجنين، والتستر على «الفضيحة».

السيناريو لا يكشف لنا مباشرة عن كل شئ، إنه يؤجل المعلومة ليزيح الستار عنها فى مشاهد لاحقة، حيث نتعرف و«أحمد» على الفاعل الحقيقى، من خلال التذكر الصوتى، والربط ما بينه ورقصات «شفا» الشهوانية، وتغنيها بـ«احمد على» احد رجال القرية المجاورة للنجع.

تهدئ «سلمى» من غضب «احمد» بعد ان اكتشفت المصيبة التى حلت على «شفا» وتتوسل إليه بأن «يستر عليها».

يتحدى أحمد «النخلة العالية»، ويصعدها مصحوباً بمأقى نساء القرية، صمت الجد، وتحذيرات «زيد الخير» ـ : «سكتك طويلة».

تشاركه الموسيقى، وتستبق نجاح التحدى، ولكنها تغفو انتظاراً وقلقاً، ترافقها عيون النساء مصوبة نحو السماء، ومن ثم تتكسر الأجفان لتلامس الأرض، وفجأة... يتهادى صوت من أعلى «العالية»، ويتردد فى الفضاءات المحيطة.

ـ أوه يا جد، أوه يا جد...

وتتعانق الموسيقى المبتهجة مع زخات «البلح الأبيض» المتراقصة فى مشهد شاعرى ساحر.

لقد حان الوقت للانتشاء، بطعم «عرق البيضاء»، وسماع حكايات «زيد الخير» الليلية، والجد الكبير اول من يفتتح هذه «الاحتفالية»، بينما يستدعى صهيل الحصان الأسود حدثاً ما. وتغرق النساء فى إضاءة حلمية إسطورية، يختلط فيها اللون الأزرق مع الأحمر، و «زيد الخير» تزيد من حكاياتها.

ومع حالة الانتشاء هذه، تطفو المآسى فوق الأجساد، وتتفجر غرائزية العمة «سليمة» بمحاولتها اغتصاب «احمد»، فيما إضاءة نارية ترافق «زيد الخير»، لتضع حداً للحكاية «المكبوتة».

ولكن «سليمة» ادمنت التدخين وإحباطها، وبدات تغوص تدريجياً فى اللون الأزرق، تموجات الكمان، وحشرجة الناى.

وهى عندما اوقفت مرحاً صبيانياً بين طفل وطفلة «لعبة العريس والعروسة». وكادت تقتل ابنها غرقاً، يتوزع وجهها ما بين الأحمر والأزرق، ونشاركها إحباطها وتعاستها قدرة تمثيلية فائقة:

ـ واد، قوم يا واد، مت يا واد، ولد، مت يا واد، مت...

تختلط اغانى «سلمى» والأطفال مع هيجان نار تضئ الوجوه، وتدفئ الاشتياقات، بينما يتسلل رجال القرية المجاورة للسطو على نخيل «النجع»، والتحرش ـ ربما ـ بجميلات القرية، مستغلين عذابات الرجال فى غربتهم، و«استقالة» بناقدهم، ولكن النساء يدافعن عن انفسهن و«بلحاتهن» بكل ما يتملكن من عزيمة وطقوس:

ـ اوه يا شمس، نخلتنا العالية عالية، فى السما العالية عالية، وزرعناك يا شمس ظله، وإن غاب راجلنا ما يغيب ظله..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبالمقابل يتقدمن نحو «شفاء» ـ تلك التى فرطت بـ«بلحاتها»، وقدمتها هدية لـ«احمد على»، ـ نظراتهن المشتعلة تدعوها إلى غسل عارها ناراً، بعد ان اكتشفن «خطيئتها»..وهكذا، فبعد ان احرقتها الرغبة، كان مصيرها الموت احتراقاً / استباقاً لجهنم سماوية.

ومع هذا الحدث، يتضاعف إحباط العمة «سليمة»، وتدمعنا معها عندما تبكى انتحار / قتل بنت عمها:

حرقت روحك يا «شفاء»، مُتى،.. متى يا حبيبتى، خلاص،.. مت يا حبيبتى، حرقت روحك..؟!

غرفة «شفاء»، تجمع وتلخص كل رغبات نساء «النجع»، واشتهاءاتهن الصغيرة و الكبيرة، من مجوهرات وحلى، واقمشة غالية، روائح، عطور،.. وسرير تكسوه إضاءة بنفسجية، ومزين بشهوانية.

تقتحم «سلمى» الغرفة ـ تلك التى كان دخولها محرماً على الجميع ـ تقلدها فى تسريحة شعرها وزينة وجهها، تتقوقع فوق سريرها غارقة فى إضاءة زرقاء، تتشبه بها، وتتذكر:

ـ «شفاء» راحت يا «أحمد»..

وفوق سريرها، يغرق العاشقان الصغيران فى البكاء والحب.

فجراً، والنساء يحتضن احلامهن المجهضة، يستيقظ «احمد» من نومه، فيرى الجد الكبير يمتطى حصانه الأسود، يجتاز نفقاً من الضوء، وينطلق فى رحلة بعيدة لن يعود منها.

وفى لحظات رحيل شاعرى صامت، وتماذج ما بين الحلم والواقع، تتذكر «زيد الخير» رفيقة دربه، ايام الرحلة الأولى، عندما وصلا إلى «النجع» بالقرب من «النخلة العالية»:

ـ فاكر لما ضاقت عليك الدنيا، وقلت إنى الرحلة أن اوانها..

وبعد أن تروى «حكايتها» الأخيرة للجد، تنشد طقوس وداعه:

ـ مع السلامة يا سيدى، مع السلامة يا خويا، مع السلامة يا بويا، مع السلامة يا ولد عمى، مع السلامة يا حبيبى، مع السلامة..

ـ جدنا راح وين يا «زيد الخير»؟

ـ لقيت فى منامى رايح بعيد، يومين والفرس ح يعاود..

ـ وجدى؟

ـ رحلتو طويلة..

يستخدم «رضوان» الإيجاز والرمز، وخاصة عند الانتقال من مشهد إلى آخر، ويتخلص بذلك من التطويل والإسهاب، وتصبح لقطاته اكثر فاعلية فى توصيل حكايته للمتفرج، إن مشاهده ولقطاته مقتضبة، كحال حواره، الذى يتسم بدوره بمسحة شعرية، ويتوزع باتزان على طول الفترة الزمنية للفيلم.

كما لا يتورط أبداً بإغراق المتفرج فى مشاهد مأسوية تصل إلى حد «الميلودراما»، إنها فقط بعض الشوانى أو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدقائق، لينتقل إلى مشهد آخر، وبهذا يعرف كيف يحتجز الغصة فى حلق المتفرج.

وعندما يصل الرجال من غربتهم، محطمين نفسياً و جسدياً، لا نشاهدهم ـ كالعادة ـ يتفاخرون بما جلبوه معهم من حاجيات وثراء استهلاكى، ولكن عودتهم المفاجئة تقلقنا، حيث نعرف بأنها تغير من مجريات الأحداث، تلك التى استمتعنا بها من قبل:

ـ صبى ميه كتير، آه.. كانت أيام صعبة يا بنت عمى، اللى نفد منها نصاب، صبى ميه، ماتوقفيش...

وبعد أن يعرف الرجال بعض ما حدث فى «النجع» أثناء غيابهم، تتوجه الشكوك والاتهامات نحو «أحمد»، وبهذا، فقد خلق الرجال لأنفسهم عدوا داخلياً، ولم يفكروا أبداً بمن يتربص على مشارف «النجع» / قريتهم

ـ شنبو خط.. البلح الأبيض فى كل بيت، اثار كفو على كل حيطة

وكأنه هو الذى اغتصب نساء القرية، يخططون لقتله

ـ القدم اللى ما تمس لحم «العالية» فى الليل، تبقى قدم عميا، مهر «سلمى» طلوع «العالية» فى الليل، ودلوقت.

بينما «سلمى» ترفع الفأس فى وجه والدتها و «زيد الخير» لتدافع عن جنينها، كإرهاصات أولى لـ«تمردها» و«ثورتها».

ـ اللى ح يقرب اشق راسو، اللى جوايا مش ولد طريق، اللى جوايا ابن «أحمد»، وانا امو، يشهد على الناس وربنا.

وفى عتمة الليل، يزهو «أحمد» بطلوع «العالية» ممنياً نفسه بالاقتران بمحبوبته «سلمى»، وتخرج نساء «النجع» من سجنهن الصغير، يحملن المشاعل، ويرددن تحذيراتهن بصوت واحد.

ـ أوه يا «أحمد»..

ولكن فؤوس الرجال تنهال فوق لحم «العالية» و «أحمد».

ـ أوه يا «أحمد»..

تختلط ضرباتها مع حشرجة الكمان، ودقات الدفوف المختنقة:

ـ أوه يا «أحمد»..

تتهاوى النخلة العالية و «أحمد».

ـ أوه يا «أحمد»..

ومرة أخرى.. يختلط الحلم بالخيال، الواقع بالإسطورة، حيث يُبعث الجد من رقاده الأبدى، حاملاً بندقيته التى تدوى طلقاتها للمرة الأخيرة، و «أحمد» مرتديا ملابس عرسه/ موته، يغوص فى ذات النفق، ينطلق فى رحلته الأبدية، ويلتحق بالجد الأكبر...

تبقى «زيد الخير» صامدة، تحذر «سلمى»، وتطلب منها أن تؤدى طقوس وداعه

ـ اوعى تلمسيه.. قوليلو مع السلامة.

و«سلمى» المنبطحة فى مستوى الأرض، المتوحدة معها، تصرخ ملتاعة:

ـ إشرط يا ولد عمى وما تخافيش، إشرط، إنت راجلنا ومن حقك تشرط.. مع السلامة يا «أحمد»، مع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السلامة يا خويا، مع السلامة يا جوزى، مع السلامة يا حبيبى...

وهنا، لا تعيدنا الصفحات الأخيرة من الحكاية إلى الحاضر، تلك التى تقصها «زيد الخير»، ويسمعها «الغائب/ العائد». لقد اصبح الماضى المحكى هو الحاضر نفسه، واختلط الواقع الآنى بالأسطورة الملحمية، الحقيقى بالمتخيل.

ولا يهم إذا كان «عرق البلح» فى أجوائه، لقطاته، مشاهده، حواراته، وموسيقاه، يقترب قليلاً أو كثيراً من أفلام شاهدناها وأحببناها، «مومياء»/ **شادى عبدالسلام**، «عودة الابن الضال»/ **يوسف شاهين**، «الحرام»/ **هنرى بركات**، «الطوق والأسورة»/ **خيرى بشارة**..

و «**رضوان**» بذلك مثل النخلة النشيطة التى تنتقل من زهرة إلى اقحوانة، تمتص رحيق هذه أو تلك، وعندما تعود إلى خليتها، تمنحنا «فيلماً» حلواً وطيباً.

كان يا ماكان، البارحة، اليوم، غداً... رياح، صمت، ورمال..

يعود «الغائب» إلى «النجع» قرية صغيرة تائهة، تحيطها واحة هاربة، مقتطعة من الزمان والمكان، تلفها سلسلة جبال وصحارى، يصل إلى باب خشبى كبير، يدلف منه إلى صحن الدار. الأبواب مغلقة، كسولة، ومغبرة، يدق الباب الأول، والثانى، والثالث... ولا أحد يرد، تتراقص أصداء قلقة مضطربة، رياح، صمت، ورمال... دقات أخرى، ولا أحد يرد...

«عرق البلح»، حكاية قرية رحل عنها الظل، حين سقطت نخلاتها العاليات، وانكشف رعب الشمس.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بطاقة تعريف بالمخرج رضوان الكاشف

ولد فى القاهرة عام ١٩٥٢. ينتمى إلى عائلة من جنوب مصر. حاصل على ليسانس فلسفة، درس فى «المعهد العالى للسينما» بالقاهرة، فى عام ١٩٨٨ حصل فيلم تخرجه «الجنوبية» على جائزة العمل الأول من وزارة الثقافة

فى السبعينات، مارس «**رضوان**» نشاطات ضمن الحركات الطلابية الديموقراطية، نشر عددا من الكتابات عن الفلسفة والفكر السياسى. كما ساهم فى كتاباته للنقد السينمائى فى عدد من الصحف والمجلات

اشترك كمساعد مخرج لأكثر من (عشرين) فيلما، مع مخرجين مصريين، مثل **يوسف شاهين**، **داوود عبد السيد**، **رأفت الميهى**، أخرج عدداً من الأفلام التسجيلية منها: «الحياة اليومية لبائع متجول»/ ١٩٩٢.

اخرج فيلمه الروائى الأول «ليه يا بنفسج» عام ١٩٩٢، الذى حصل على جائزة لجنة التحكيم للمهرجان السينمائى الدولى بالقاهرة، وجوائز متعددة فى مهرجانات أخرى.

«عرق البلح» هو فيلمه الروائى الطويل الثانى.

البطاقة التقنية والفنية لفيلم «عرق البلح»

روائى طويل ـ ٣٥ مللى ـ الوان ـ ١١٠ دقائق.

سيناريو وإخراج: رضوان الكاشف.

تصوير طارق التلمسانى.

مونتاج: رشيدة عبدالسلام.

إدارة فنية: انسى ابوسيف.

صوت: رافت سمير.

موسيقى: ياسر عبدالرحمن.

كلمات الأغانى: عبدالرحمن الأبنودى.

إنتاج: ماريان خورى (افلام مصر العالمية ـ يوسف شاهين وشركاه) ـ مصر ـ ١٩٩٨ .

تمثيل: شيريهان ـ محمد نجاتى ـ فايزة أماسايب ـ عبلة كامل ـ حمدى احمد ـ منال عفيفى ـ جمال إسماعيل ـ سيف عبدالرحمن ـ كمال سليمان ـ اريج إبراهيم ـ مديحة السيد.

المهرجانات والجوائز

*جائزة الجمهور، وجائزة الجمهور من الشباب، فى مهرجان القارات الثلاث ـ نانت (فرنسا)/ ٩٨ .

* «التانيت الفضى» فى أيام قرطاج السينمائية (تونس)/ ٩٨ .

* «الاختيارات الرسمية» فى مهرجان لوكارنو (سويسرا)/ ٩٨ .

* «الاختيارات الرسمية» فى مهرجان روتردام (هولندا)/ ٩٨ .

الجائزة الأولى فى مهرجان تطوان (المغرب)/ ٩٨

* جائزة مهرجان السينما الأفريقية في ميلانو (إيطاليا).

* جائزة الشباب، والجائزة الثانية في مهرجان «مشاهد أفريقية» مونتريال (كندا)/ ٩٩ .

* فيلم افتتاح المهرجان القومي للسينما المصرية ـ القاهرة (مصر) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رضوان الكاشف

والبحث عن نظرية للبهجة فى واقعنا المعتم

فى أجواء المهمشين، وسط الحوارى الضيقة والعشوائيات، والأفكار البسيطة المعجونة بخبرة الحياة المريرة التى عاشها هؤلاء البسطاء مع كل ما يتبدى لهم من خارج أطرهم عهدوها واطمأنوا إليها، كان يستمد **رضوان الكاشف** معنى لوجوده، وزادا إضافيًا، بل ومعنى حقيقيًا لحياته الفنية كلها، ومن ثم أكسير تألقه.

تعامل مع سينماه من حيث الشكل ببراءة الطفل المغمور بالفضول والحب بلا تمييز لكل الأشياء التى تتبدى أمامه، فيتعامل معها فى كل مرة ببراءة اللحظة الأولى. كان يفهم العالم والناس، يحس ويشعر، يتعرف ويتحسس وكأنه وليدًا جديدًا لتوه، وهذا ما جعله يظل فى منأى عن مشاعرنا الكراهية أو الضغينة والحقد.

ظل عالمه مع المهمشين عالما نقيًا طاهرًا، شدّه جرعة الحب والتعاضد فيما بينهم رغم قسوة الحياة، وعدم حملهم مع هذا لأى ثأر أو حنق على من أورثوهم شقاء العيش وشظفه. هكذا كان **رضوان** محبًا للحياة وصديقًا لها، ولمن يعشقها ويحاول فهمها. وهذا ما جعله يتجه إلى المناطق المعتمة المعزولة فى مجتمعنا (المناطق العشوائية، والتجمعات المحلية الهامشية) ليسلط الضوء على هؤلاء الذين يضعون الحياة ولايعيشونها. كما يسلط الضوء على تلك المناطق المعتمة فى نفس كل منا فيبرز مشاعرنا التى تمر دون أن نشعر بها، وأحاسيسنا الخبيئة التى نخشاها أو التى نستدرها ليأتى معها الفرح البسيط أو البهجة.

أراد **رضوان** أن يكسر روتينية وريتمية حياتنا شديدة الرتابة التى عهدناها، والتى تثبّت المتن فى المركز، وتسلّط الضوء على كل ما هو شائع ومعروف وشهير وظاهر، وتجعله عظيمًا وقادرًا. أراد **رضوان** أن يكسر تلك الحلقة الشريرة، يبرز

المعتم والمخفى ليدفع بالهامش إلى المركز ليعلى من شأنه، ويجعله بكل الشرف الذى يستحق فى المقدمة و المركز. على حساب ذلك المركز القديم الذى رفضه.

ليس المجال هنا تأبين للصديق العزيز **رضوان الكاشف**، الذى أسرع بخطواته نحو القمة، وكأنه كان يوقن فى داخله بأنه فى صراع مع الحياة التى عشقها، أو أن الموت كان قريب منه ويطارده.

فعلى الرغم من أن عدد أفلامه الروائية لم يتجاوز ثلاثة أفلام هى: «ليه يابنفسج» (١٩٩٢)، و«عرق البلح» (١٩٩٩)، «والساحر» (٢٠٠٢) إلا أنه استطاع أن يفرض على السينما المصرية أسلوبه وطابعه، وأن يكسب احترام الجميع لتلك الرؤية السينمائية المتميزة، الملينة بفكر نظرى غنى، تساندها رؤية بصرية شديدة الغنى والثراء.

إن دراسته للفلسفة كانت حاضرة طيلة الوقت، وظلت مثل الخلفية وهو يصنع أفلامه، فازدحام رأسه بالأفكار حول الإنسان الذى حاول إعادة اكتشافه من جديد، وأن يعيد الاعتبار له ولإنسانيته كان مطلبًا فلسفيًا تأمليًا لديه قبل أن يخضعه لتجربته السينمائية، والحق أن توأمه الفنى السيناريست الموهوب **سامى السيوى** ساعده فى تأكيد تلك الرؤية التى امتلكاها معًا. وكان تركيزهما على جوهر الإنسان هو ما عمل أن تذوب الفوارق الاجتماعية والثقافية لديهما بين الجميع، ليبقى الإنسان فى جوهر هو المعنى بالمعالجة السينمائية، لا إنسان على حساب آخر يتميز عنه. كما أن هذا لم يمنعهما عن تسليط الضوء على هؤلاء الذى حكم المجتمع عليهم بالتهميش والرفض، ووضع شروطه هو لقبولهم فى سينماه الراقية!: فى صورة المطاريد، والهاربين من العدالة، والخارجين على القانون، وأصحاب كل الرذائل. وهو ما لم يوافقا عليه، فقد أرادا منذ البداية تقديم صور هؤلاء خالية من كل حكم قيمى أو أخلاقى باعتبار أن السينما الخاصة بهما ليست مكانا للمحاكمة أو للإدانة. بل وعملا فى المقابل على تقديم ثقافة هؤلاء المهمشين مسلطين الضوء على ما هو إنسانى فى هذه الثقافة، إيمانا منهما بأن ما يقوما به قادر على الدفع بقبول تلك الثقافات التى تعبر عن الأقليات المهمشة فى المجتمع بصورة تعيد لهذه الثقافات ولهؤلاء المهمشين اعتبارهم فى مجتمعاتهم.

لاشك فى أن **رضوان الكاشف** ابنًا شرعيًا لحركة السبعينيات الطلابية، ورث عنها ذلك النقاء الثورى الوطنى بكل جمالياته ومثالياته، إذ كنا نمثل جميعًا أبناء هذا الجيل فى الجامعات المصرية حائطًا حقيقيًا لرفض الهزيمة والتصدى لأصحاب الممارسة والموروث الذى أدى بنا للنكسة الفعلية التى لم تكن عسكرية، بقدر ما كانت فى جوهر المشروع القومى، وفى قلب أحلام وطموحات جيل بأكمله. وانعكست هذه الحقبة بكل تجلياتها على أفلام **رضوان** الثلاثة. وفى الأخير هل نستطيع القول بأن مهمة **رضوان** انحصرت فى أفلامه تلك فى البحث عن نظرية للبهجة؟ لعل مصطلح البهجة هو الذى يشكل محورًا مركزيًا لأفلام **رضوان**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثلاث، باعتبارها تشكل معا مشروعه الفنى. ففى فيلمه الأول الذى أعطاه اسمًا هو «ليه يا بنفسج» إذا قمنا باستكمال الاسم ـ الأغنية سنقول «بتبهج وانت زهر حزين». إذن البحث عن تلك البهجة يأتى منذ فيلمه الأول مرورًا بفيلمه الثانى «عرق البلح»، وختاما بفيلمه «الساحر» الذى يصرح فيه جهرًا ببحثه عن نظريته تلك فى البهجة.

فكأن البهجة هى العامل المشترك بين الإنسان مهما اختلفت طبقاته الاجتماعية وثقافاته. ويخلع البسطاء والمهمشون البهجة على أنفسهم دون وسائط خارجية، ودون ثمن يدفعونه فى مقابلها . فهو الشىء الأخير المتبقى لهم، ولم يصادر بعد. ومن ثم فهو مازال بكرًا وعفويًا ويستحق أن يبحث عنه **رضوان الكاشف** فى مناطقنا المعتمة.

رضوان نَم فى هدوء وسكينة، وسنظل نحملك وأفكارك فى قلوبنا...

مجدى عبد الحافظ

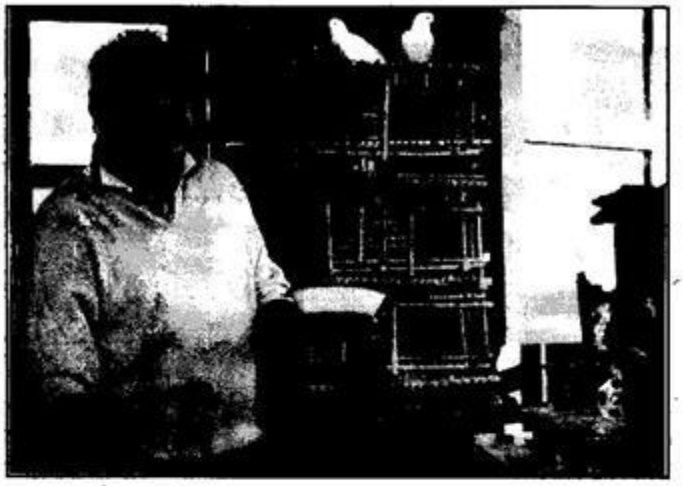
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(الساحر) الباحث عن (نظرية البهجة)

في ذكرى ـ رضوان الكاشف

رحل عنا فى الخامس من يونية ٢٠٠٢ مخرجنا الشاب المتميز والفريد فى أعماله التى لا تتعدى الأفلام الثلاثة **رضوان الكاشف** فلقد كان فيلمه الطويل الأول «ليه يا بنفسج» منذ عشرة أعوام تقريباً، وقدم لنا **رضوان الكاشف** فيه دراما من الحياة ذات طابع شعبى قاهرى، تحكمه العشوائية ويبحث أبطاله بجنون عن لقمة العيش وعن الاستمرار فى التواجد على ساحة الحياة، أياً كانت الطريقة، وغالباً ما ينجح البعض بأسلوب «حلق حوش» ويكفى هذا ليعطيه الأمل المطلوب.

أما فيلمه الروائى الثانى الذى قدمه منذ أربع سنوات «عرق البلح» فلقد ابتعد عن القاهرة بمسافات طويلة، ليغوص فى عمق الصحراء حيث مجتمع أخر فى رحم مصر وحيث قوانين أخرى هى قوانين الواحات الاستثنائية، التى يعتمد المجتمع فيها أساساً على الرجل ليعطيه قيمته ورونقه ومعناه، ومن ثم فإنه عندما يغيب الرجل عن المجتمع تفقد الحياة معناها، ولا يعود لها قيمة، وبذلك يطرح الفيلم تلك الفكرة كمحور لقصته وكقشرة أولى لبناء درامى محمل بالأفكار والرموز والدلالات، التى صاغ فيها **رضوان الكاشف** الذى هو المؤلف أيضاً لفيلمه رؤيته حول مجتمع يُظلم فيه أفراده كلهم.



أما فيلم «الساحر» فهو فيلمه الثالث، ولقد قدمه العام الماضى وعاد به إلى أجواء الأحياء الشعبية، ولكن أكثر تخصيصاً إلى أجواء الحارة المصرية بكل تفاصيلها ووجوهها وأنماط البشر الذين يعيشون فيها.

(نظرية البهجة) هو العنوان الأصلى لفيلم ا(لساحر) للمؤلف **سامى السيوى** وآخر أفلام مخرجنا الراحل **رضوان الكاشف** ولأن عنوان أى فيلم هو جزء من الفيلم ومدخل أساسى لقراءته ورؤيته، فإن عنوان (الساحر) يعفينا من محاولة فلسفة الأمور فى التعامل مع أحداث الفيلم، فالبطل مهنته ساحر سابق ومعالجة القصة تبدأ وتنتهى عنده!

ولكن محاولة فهم هذا العمل لابد أن ترجعا للعنوان الأصلى.

بالطبع لا يوجد شىء اسمه (نظرية البهجة) فهى بمعنى أدق أسلوب حياة البسطاء لتحقيق التوازن مع واقعهم الذى يبدو جافاً ومعقداً وملبداً بالمشاكل التى هى فى أساسها مشاكل اقتصادية. هؤلاء كيف يتعاملون مع الحياة؟! كيف يعيشونها ويواجهونها؟! وكيف قبل هذا وذاك يقبلون عليها بحب وإصرار؟! إنها (نظرية البهجة) التى صنعها كل إنسان لنفسه فتسعده أبسط الأشياء، ومشاعر التعاطف وارتباطه الأساسى بأسرة يسعى لاستقرارها وإسعادها، وأبناء حى يعيشون ظروفه نفسها ويشاركونه بمشاعرهم المتضامنة.

ورغم أن شريط (الساحر) يتعاطف بشدة مع هؤلاء البسطاء ويظهر إعجابه بنظريتهم فى التوازن مع حياتهم الصعبة، إلا أنه يدينهم بقوة دون أن يغفل إدانة المجتمع نفسه، فكل شخصيات الفيلم تقريباً خارج الزمن بلا مهن أو مواهب حقيقية.

بطل الفيلم (منصور بهجت) لاحظوا الاسم، ساحر قديم لا يؤدى أى عمل ولكنه مرتبط بعلاقات بمجموعة من المهمشين، والساحر هنا ليس بمعنى مشعوذ ولكنه الشخص الذى يقوم بأعمال (خفة اليد) التى تعجب الصغار، وكل ما يسعى إليه هذا الساحر أن يحمى ابنته من عالم مخيف خارج الحارة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

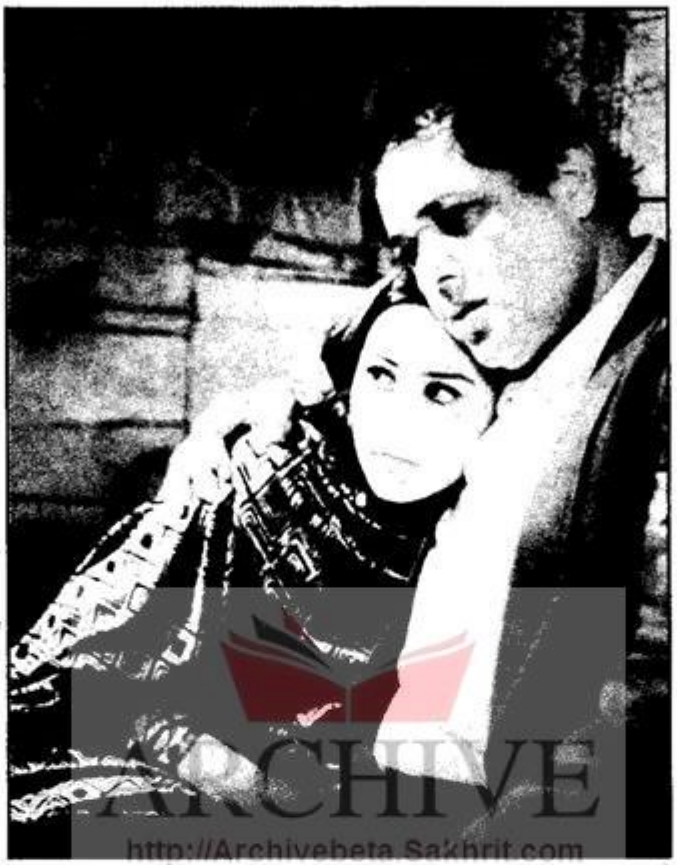
خاصة بعد وفاة زوجته وارتباطه الشديد بابنته وخوفه عليها، وبالتالى على الجيل كله. من تقلبات الزمن والمستقبل المجهول، ورغم كل هذه الهموم فهو يحاول أن يبيع السعادة للناس من خلال أعماله. وسنلاحظ الدلالة الرمزية التى يحملها معنى اسمه وهو (منصور بهجة).

هناك أيضاً (شوقية) والتى تعمل فى تزيين العرائس (حفافة) مهنة انقرضت فعلاً.

وابنة الساحر خرجت من المدرسة خوفاً عليها (رغم أن المدرسة هى المكان الوحيد الذى تتعرف فيه على الدنيا من حولها).

وصديقها صاحب تأجير شرائط الفيديو (مجرد بائع يقلد الأفلام) و(العربجى) وصاحب الحصان المريض مهنتهما فى طريقها للانقراض.

شخصيات انتهى عمرها الافتراضى مع قرن جديد وعالم جديد!



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولقد استطاع المؤلف والسيناريست الموهوب (**سامى السيوى**) أن يتفهم نبض الشارع وأن يتكلم بلغته ويساير أجواءه، وأيضاً بذل (**رضوان الكاشف**) مجهوداً ملهوظاً بعد ذلك لتنفيذ أفكار ذلك الكاتب.

ويأخذ المؤلف (**سامى السيوى**) ـ الساحر ـ إلى عالم آخر عالم هذا الثرىّ الذى يعانى الملل رغم أنه مليونير، وبفهلوة ابن البلد أراد أن يبيع له البهجة وفى الوقت نفسه يبيع لحفيده الحصان المريض على أنه حصان أصيل فكاد أن يخسر نفسه وابنته!

نجح الفيلم فى رصد حياة هؤلاء البسطاء وقدم شخصيات من دم ولحم ونبض بالإضافة إلى طرحه لقضية ماذا سيفعل هؤلاء غداً؟!

فكما قلنا سابقاً بأن المهن التى يمتهنونها انقرضت ويعيشون خارج الزمن، والمجتمع لم ينبههم أو ينتبه إليهم أو لهم، والأخطر من ذلك هو خوفهم الغريزى من الخروج من مجتمعهم الضيق فى الحارة إلى عالم تغير تماماً من حولهم، دون أن يحاولوا ـ مجرد المحاولة ـ أن (يعرفوا) ماذا حدث؟!

وقد أثرت التفاصيل الصغيرة شخصيات الفيلم وأعطتها ظلالاً وثقلاً.. ولكن هناك تفاصيل أخرى أيضاً صغيرة فى عديد من مواقف الفيلم أصابت العمل ببعض الترهل،

وكان يمكن اختصارها ومجرد الإشارة إليها مثل تعلم الساحر - البلطجة - وتكرار محاولة شوقية لقتل زوجها - وتكرار لقاء ابنة الساحر بخطيبها، وكان مشهد (السينما) من أفضل المشاهد. فهو تحية فى موضعها فقد ظلت السينما من أهم المباهج فى حياة البسطاء بل ومصدراً للحلم أيضاً.

وفيلم (الساحر) يستحق أن نقف أمامه طويلاً. وأما عن تفاصيله فهو عمل متميز يحمل الكثير من الجهد الإبداعى. وإن كان من المهم أن نشير إلى أنه بقدر ما اقترب من الحارة، ولمس نبض سكان الأحياء الشعبية، فقد ارتبك تماماً فى قراءته لعالم الأثرياء - الممثلين للعولمة - وتعامل معهم بسطحية وبشكل فلكلورى، وإذا كانت النهاية السعيدة بزواج الساحر والحفافة، وابنة الساحر وبائع الشرائط، فقد أسعدت المتفرج.. إلا أن واقع هذه الأحياء الشعبية غداً، وما أصابها من تغييرات حقيقية اليوم، ظل خارج دراما هذا الفيلم وهذه أكبر نقاط ضعفه.

الساحر - **محمود عبد العزيز** - أعطى الشخصية شجناً ونبلاً وجعلنا نتعاطف معها بأدائه البارع وإكسابه للشخصية ملامح خاصة، «شوقية» (**سلوى خطاب**) ممثلة صاحبة حضور قوى ومؤثر درامياً وبائع الشرائط (**سرى النجار**) وجه جديد يتميز بالأداء التلقائى. وابنة الساحر (**منة شلبى**) ممثلة صاحبة موهبة. ويبقى (**جميل راتب**) فى دور - المليونير - صاحب بصمة بدراما الفيلم رغم دوره الصغير.

إن الساحر عمل يستحق المشاهدة وتجربة أخيرة، وهى بالفعل أنضج أفلام المخرج الراحل **رضوان الكاشف** الذى استخدم أدواته بمهارة وحساسية مع كاميرا (**محسن نصر**) وديكور (**صلاح مرعى**) ومونتاج (**رشيدة عبدالسلام**) وموسيقى (**هشام نزيه**) فقد أعطوا جميعاً هذا الفيلم سحراً خاصاً للحارة والإحساس بنبض الشخصيات.

أود أن أشير إلى حصول فيلم (**رضوان الكاشف**) «الساحر» على جائزتى الإنتاج الثالثة والديكور **لصلاح مرعى** بالدورة الثامنة (الأخيرة) للمهرجان القومى للسينما فى إبريل الماضى ولقد علق **رضوان الكاشف** على ذلك بأن لجنة التحكيم فى تلك الدورة بحثت عن الأفلام المباشرة أما فيلمه فقد رأى أن رسالته بعيدة وغير مباشرة وطالب بضرورة إعادة النظر فى تشكيل لجان التحكيم وأن تضم بعض الشباب حتى لا تظل حكراً على نقاد وسينمائيين كبار فقط.

أيضاً فلقد حصل فيلم الساحر على جائزة أحسن فيلم عربى فى مهرجان دمشق السينمائى العام الماضى والتى منحت لأول مرة على غرار مهرجان القاهرة ولقد استقبل الفيلم بحفاوة شديدة ونال جائزته عن جدارة وكان أحد فيلمين عربيين فقط فازا فى مسابقة الأفلام الطويلة. وأخيرا فاز الممثل/ **محمود عبد العزيز** بجائزة أحسن ممثل عن دوره فى هذا الفيلم من مهرجان باريس السادس للسينما العربية، وأهدى الجائزة لروح المخرج الراحل **رضوان الكاشف**.

رحم الله مخرجنا الشاب **رضوان الكاشف**.

محمد لبيب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رضوان الكاشف عاشق المهمشين

فى فيلم «عرق البلح» صاحت الجدة: -

- مع السلامه يا سيدى.. مع السلامه يا خويا.. مع السلامه يابويا.. مع السلامه ياود عمى.. مع السلامه يا حبيبى.. مع السلامه.

- جدى رايح وين يازيد؟

- لقيته فى منامى راكب فرس ورايح بعيد.. يومين والفرس هيعاود.

- وجدى؟!

- رحلته طويله.

تلك فلسفته عن الموت، حيث فاجئنا بنفس الرحلة، فرحل **الكاشف**، وعاد فرسه مجسداً لأعماله الخالدة، وبعيداً عن الاستفاضة فى المقدمات، لقد قدم **رضوان الكاشف** ثلاثة أعمال، ساهمت فى طبع بصمته على شاشة السينما المصرية، وتماهت داخل الكيان النفسى والاجتماعى لمتذوقها ، مؤثرة فى رؤية - ذلك المتذوق - للعالم.

ولد **رضوان الكاشف** مخرجاً سينمائياً عام ١٩٩٣، متأثراً بواقعية سينما الثمانينيات، وأدب الستينيات ، وعمل كمساعد مخرج مع صانعى أفلام الواقعية (لعل ممن أذكره جيداً «**يوسف شاهين**» وخاصة فيلم «اليوم السادس» ١٩٨٦)، والاتجاه الواقعى هو الاحتكاك ببنية المواطن البسيط فى محاولة للكشف عن واقعه المهمش المنزوى. ولعل **رضوان** لم يكن مهتماً بصناعة سينما، بقدر اهتمامه بتسليط الضوء على ذلك المهمش، فلم يتخذ من السينما حرفة يصنع من أجلها موضوعاً، بل اتخذ من السينما قالباً يصب فيه عصارة فكره عن هذا الواقع، فتأتى النتيجة ثرية فى المضمون، وجميلة من حيث اللغة البصرية. وهنا يمكن القول بأنه استطاع بَلْوَرة أفكاره فى شكل فلسفى أخذ يتجه - عفوياً - نحو فضاء الشاشة البيضاء.

وجد **رضوان** فى ذلك العالم المهمش ما يشبع رغبته فى تقديم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سينما خاصة جداً، بدئًا من «ليه يا بنفسج»، مروراً بـ «عرق البلح»، حتى «الساحر»، فيرسم تابلوه لصانعى البهجة الذين لم يحققوا طموحاتهم البسيطة فى عالمهم البائس الحزين فى «ليه يا بنفسج». ويجاهد مع بطله للصعود إلى بلح النخلة التى وهبت ثمارها لسكان السماء، ليثبت قدرته على التحدى والانتصار بـ «عرق البلح» ويستعيد ماضيه، بتفهم واقعه، وتفاؤله بمستقبله، واضعًا نظرية للبهجة فى رسالته الأخيرة «الساحر».

وعند القيام بتحليل جوهر تلك الأفلام، نجد أن **رضوان** انطلق من قاعدة واحدة، ليرسم ثلاثة اتجاهات مختلفة، فى محاولة منه لكشف وتعرية حقيقة الفرد، وعلاقته بمجتمعه . لذا جاءت خصائص المكان فى أفلامه واحدة (بسيطة، علاقات أفرادها متشابهة، يجمع بينهم تاريخ واحد، ويتقاسمون خبرة مشتركة)، بالرغم من اختلاف العناصر المادية للمكان: - (عربية السمين ، العشة، القهوة البلدى فى فيلمه «ليه يا بنفسج» - الصحراء الغرقانة بأشعة الشمس، النخلة العالية، الترعة، فرن الخبز من فيلم «عرق البلح» - الكارو، حجرات الأسطح، عشة القش على ضفاف النيل فى فيلم «الساحر»)، وقد أدت شاعرية تلك الأمكنة إلى حرف اهتمام **رضوان** عن تقديم حدوتة إذ كان يقدم مجموعة من الحالات البسيطة التى تتشابك فى نقطة معينة، لتبرز سحر المكان، وأصالة أفراده، وقدرتهم على التشبث بالحياة.

ولعل ذلك التشابه الملحوظ فى تشكيل المكان قد ترك أثره على التشابه فى التركيب النفسى لشخصيات «رضوان الكاشف» فعلى سبيل المثال وليس الحصر (نجد رغبة «على بوبى» فى «ليه يا بنفسج» لتخليص «أحمد» من تلك الحياة الصعبة بالرغم من كونه مطاردًا من عدة جهات قد تشابهت مع رغبة «منصور بهجت» فى «الساحر» لإصلاح العالم البائس بالرغم من كونه معتزلاً من عمله كساحر، ورافعًا لشعارات لايؤمن بها - كذلك نجد رغبة كل من «**سعاد**» فى «ليه يا بنفسج»، و«**نور**» فى «الساحر» فى الإشباع الجنسى من خلال الحبيب المختار قد انعكست على رغبة جماعية لنساء نجع مهمل، فقير، يتخذ من الإشباع الفطرى مخرجًا للتنفيس عن الحرمان وذلك فى «عرق البلح»).

وعلى صعيد آخر نجد أن **الكاشف** قد أعطى للحيوان فرصة التواجد، والتأثير فى البناء الدرامى، وعلى سبيل المثال فى فيلم «ليه يا بنفسج»: - يمثل الكلب الأسود أداة لحماية «ضياء» ابن «مسعود العربجى» من الموت، ويمثل «الديك الرومى» المادة التى عملت على تصدع العلاقة بين الأصدقاء، وفى فيلم «عرق البلح»: - يمثل الكلب الأسود أداة لفداء «شافعه» التى وقعت فى الخطيئة، وهذا ما يذكرنا بوظيفة الكلب الأسود فى فيلم «ليه يا بنفسج»، وكذلك الفرس الذى يعبر بالجنوبى من الصبا إلى البلوغ، ومن الحياة إلى الموت، وفى فيلم «الساحر»: - مثلت الأوزة البيضاء رمزًا لتراث يسرق أمام أعين أصحابه دون مقاومة، وجسد الحصان الهزيل قدرة هؤلاء البسطاء على تحقيق المستحيل عند قابليته للتحويل إلى فرس عربى أصيل. ولعل ذلك المناخ قد أجبر **الكاشف** على استبعاد التهميش لتلك الكائنات التى تمارس فعل الوجود، كما استبعده من قبل مع شخصيات أفلامه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد تكاملت الصورة - حقًا - مع الموضوع، ورسمت رؤية خاصة عن جماليات عالم المهمشين، فوجد الفرد البسيط واقعه متجسدًا فى شوارعه الضيقة، وجدران منزله المتهالكة، ونوافذه الملينة بالتراب، وبساطة أهله، ومظاهر أفراحه الجميلة، وما إلى ذلك من جماليات تلك الحياة، التى أعطت للمتلقى القدرة على التوحد مع حالة كل فيلم . ومن الملاحظ أن **رضوان** كان يكرر بعض المشاهد - من حيث الشكل - مثل مشهد التزين أمام المرآة (تزين «**سعاد**» فى «**ليه يا بنفسج**» حتى يراها «**أحمد**» فى أحسن حال، وحتى تشعر بأنوثتها عندما شعرت ببلوغها وكذلك تزين «**سلمى**» فى «**عرق البلح**» بأدوات «**شافعة**» التى انتحرت لكى تهرب «**سلمى**» من حقيقة موت شافعة.

وكذلك تزين «**نور**» فى «**الساحر**» كوسيلة للهروب عندما صادر والدها حريتها، كذلك مشهد التخلص مما بداخل الإناء كرد فعل لصدمة قوية(كما فعلت «نادية » فى «**ليه يا بنفسج**» عندما أهان أحمد أنوثتها، وكما فعلت «**أم رحالة**» فى «**عرق البلح**» عندما جاءها خبر وفاة زوجها «**سلمان**»، وكما فعلت «**شوقية الحفافة**» فى «**الساحر**» ليلة زفاف زوجها .) وبالرغم من التكرار فى الشكل إلا أن كل مشهد كان يخدم - فى موضعه - البناء الموضوعى للفيلم.

أما عن المونتاج فجاء فى الفيلم الأول والثالث برتم سريع ليخدم فكرة تلك الأعمال. أما فيلم «**عرق البلح**» فجاء أحيانًا سريع لخدمة فعل الحركة، والتحدى، والقيام بالمهام الصعبة فى تلك البيئة القاسية، وفى أحيان أخرى جاءها لخدمة فعل التأمل ، وإبراز مدى سيطرة إغراءات الغريب على عقول هؤلاء البسطاء. ومن الملاحظ أيضًا استخدام اللقطة الاعتراضية كوسيلة لشرح ما تلفظ به الشخصيات بصريًا، وذلك فى الأعمال الثلاثة.

أما عن الموسيقى فقد وظفت بشكل رائع، وخاصة فى فيلم «**عرق البلح**»، حتى نشعر فى بعض الأحيان أنها تنتج من البيئة نفسها، وكذلك فى فيلم «**الساحر**» حيث موسيقى تابلوهات المنوعات الأوروبية التى ولجت بطريقة جميلة لإبراز الفكرة الرئيسية.

كما تحتل الأغنية مكانًا هامًا على الشريط السينمائى **لرضوان الكاشف**، وهى ذات أبعاد متعددة، فأغنية الزفاف فى «**ليه يا بنفسج**» عبرت عما بداخل «**أحمد**» من رغبة فى الخروج من الحارة، وعبرت عما بداخل «**سعاد**» من رغبة فى الارتباط بـ «**أحمد**» وأغنية «**بيبه**» فى «**عرق البلح**» فبالرغم من محدودية المكان والزمان حيث لم يتجاوز زمن الأغنية ثلاث دقائق وعشرون ثانية إلا أنها كشفت عن متناقضات عديدة (ملامح الحزن والفرح، الانغماس فى الرقص والتأمل العميق، الفرح بالمولود وحزن الفراق، الأمل و اليأس)، وأغنية فيلم «**الساحر**» للمطرب الأمريكى حازم ! كوسيلة لتدمير ما هو داخل ذلك الجيل متمثلاً فى «**نور**» بتقديم أغنية ركيكة المستوى. لذا فلم تكن الأغنية هدفًا فى حد ذاته، بل وسيلة للتعبير عن جزء هام فى موضوع الفيلم.

وفى النهاية : - اعلم أنه ليس من العدل قراءة أعمال «**رضوان الكاشف**» فى هذا الإطار الضيق، وأتمنى أن تسنح لى الفرصة لمزيد من التحليل والاستنتاج. وفى الختام نقول وداعًا **رضوان**: - ففى أعمالك متسع لدفع مبدعين جدد لإكمال مسيرتك.

محمد رجاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الملك لير ـ على الطريقة المصرية

يرى كثير من النقاد أن مسرحية (الملك لير) لـ **وليم شكسبير** (١٥٦٤ ـ ١٦١٦)، والتى قدمت على المسرح لأول مرة عام ١٦٠٦ بانجلترا هى أحسن مسرحياته، وأن بها على الأقل ثلاثة من المناظر عظيمة التأثير على المسرح ـ كما يقول **أ.س. برادلى** فى كتابه (التراچيديا الشكسبيرية): الأول يدور بين «الملك لير» وابنته «چونريل»، والثانى بين «الملك لير» وابنتيه «چونريل» و«ريجان»، والثالث: المنظر الفائق الوصف فى الجمال بين «الملك لير» وابنته الصغرى «كورورديليا» فى الفصل

الرابع.. لأن هذه المناظر الثلاثة لا تفقد على خشبة المسرح إلا قليلاً ـ من سحرها الذى يستولى على المخيلة. وترجع عظمة مسرحية (الملك لير) إلى المجال الواسع الذى تشمله وما تحويه من زخم شعرى عميق وضخم ومتنوع، ومن غوص إلى أعماق الخيال السامى، والشجن الذى يحز فى النفس، والمزاج الذى يكاد يعدل الشجن فى الإثارة، واتساع مدى انقباض كل من الطبيعة والعاطفة الإنسانية، وغموض المنظر الذى يتم فيه تنفيذ الحبكة، والجو الغريب البارد والمظلم الذى نستشعره حين نندمج فى هذا المنظر، والذى يلف هذه الأشباح بدثاره، ويجسم معالمها الكابية مثل ضباب الشتاء، ثم الإيحاءات نصف المفهومة عن وجود

قوى كونية هائلة تعمل فى عالم مصائر الأفراد وانفعالاتهم - كل هذا يحول دون الوضوح الدرامى - حتى فى حال مطالعة المسرحية، ويرى الكاتب والناقد الإنجليزى **هازلت** فى القرن التاسع عشر أن مسرحية (الملك لير) تعد أعظم مؤلفات **شكسبير** ولكنها ليست أعظم مسرحياته - كما أن المسرحية تخاطب الإدراك الدرامى بقدر ما تخاطب نوعًا من الخيال الشعرى الأكثر ندرة والأدق شاعرية وهى أكثر تراجيديات **شكسبير** تراچيدية أى مأساوية، وهى تتناول النتائج المؤسية المترتبة على الجحود، وتنتقل بين الحب والغضب وغطرسة السلطة وذل الحاجة وجنون الندم وعقوق الأبناء، وخطيئة الغضب التى تعمى العيون.

وتحكى لنا أنه لما هرم (الملك لير) أحب أن يوزع مملكته على بناته الثلاث («جونريل، «ريجان»، «كورورديليا») كلهن حسب قدرتها على التعبير عن حبها له.. فوقع تحت تأثير المنافقتين الكبرى والوسطى، وغضب من الصغرى التى أبت أن تزايد على أختيها - إلى نفاق أبيها. فحرمها من الميراث، ويصبح الملك بلا سلطة - فتضطهده الابنتان وتطرداه إلى العراء - ليقع فريسة للغضب والجنون، وتأتى ابنته الصغرى المحرومة من الميراث والتى تزوجت ملك فرنسا دون بائنة أى مهر لإنقاذه على رأس جيش، وتضحى بحياتها ليرثيها الأب المفجوع قبل أن يموت. ويعالج المؤلف أحداث المسرحية فى خطين دراميين يمثل كل منهما قصة أو حبكة منفصلة، إحداهما رئيسية والثانية فرعية - لكنها تعالج الموضوع نفسه وتدعم القصة الأولى وتضفى عليها صفة الشمول، ويسير الخطان متوازيين وإن تأخر الخط الفرعى خطوة عن الخط الرئيس ففى كشف الأحداث، ثم يلتقى الرافدان فى أسوأ ساعات المحنة ولا ينفصلان بعد ذلك - أما الحبكة الفرعية فتنتظم أمير (جلوستر) وولديه، وجمع المؤلف بينهما فى مأساة واحدة. وقد اقتبس **شكسبير** قصة (لير) من قصص كثيرة شائعة فى عصره كما فى كتاب (حوليات) **هولينشد** و(ملكة عبقر) و(مرآة الحكام) لـ **إدموند سبنسر**..

ومسرحية (الملك لير) من أكثر مسرحيات **شكسبير** صعوبة فى الإخراج، لعمق المأساة من ناحية، ولكثرة المناظر - التى تبدو فى

(*) الذى يصل أحيانًا إلى درجة (الفارس)، وأن عصرنا قد انتفى منه عنصر الإيمان واليقين، وبالتالى عنصر الجلال التراجيدى، وأن أقسى درجات العذاب والألم لا تؤدى إلى التطهير والسمو النفسى - بل إلى الضحك اليائس الذى قد يصبح هيستيريًا أحيانًا.

ظاهرها كوميدية إلى درجة الهزل من ناحية أخرى، وكثيرًا ما امتدت لها يد المخرجين والممثلين بالحذف والتعديل، وقد وجد فيها مخرجون معاصرون خير مثال لـ (مسرح القسوة) الذى يعبر حقًا عن حضارة النصف الثانى من القرن العشرين..عصر العنف والقتل وقدمها آخرون بأسلوب (الكوميديا السوداء) الذى ارتبط بـ (مسرح العبث) الذى يخلط القسوة بالكوميديا والهزل(*) الجماعى وقنابل النابالم، والمجاعات الضارية، والهلوسة والجنون. ونشير أنه منذ القرن السابع عشر قام المخرج **ناحوم تيت** بتحوير المسرحية بحيث جعلها تنتهى نهاية سعيدة حين حذف (المهرج)، وأبقى على حياة «كورديليا» لكى تتزوج حبيبها الذى كان «إدجار» ابن «جلوستر»، وذلك حتى عام ١٨٢٣ حين قام المخرج كين بإعادة النهاية الأصلية للمسرحية، ومن أشهر عروضها تلك التى قدمها **بيتر بروك** عام ١٩٤٦ وفى مصر قدمها للمسرح المخرج **عزيز عيد** عام ١٩٣٥ للفرقة القومية، ترجمة: إبراهيم رمزى، وفى السينما المصرية تم اقتباسها فى فيلمين بعنوان (الملاعين) عام ١٩٧٩ من إخراج **احمد ياسين**، و(حكمت المحكمة) ١٩٨١ من إخراج **احمد يحيى**. وفى عام ١٩٩٢ قدمها المخرج الشاب **احمد إسماعيل** لفرقة المنصورة القومية فى مسرح الهواة، وتميزت بمشهد (العاصفة) المبهر، وأخيرًا يقدم المسرح القومى هذا العام مسرحية (الملك لير) من إخراج **احمد عبد الحليم** عن ترجمة: د. **فاطمة موسى** والتى راعت فيها مستويات اللغة من شعر مركز مفعم بالصورة والاستعارة والموسيقى، إلى شعر بارد ومتآمر وتقريرى، وإلى هذر ومجون نثرى، وشتائم وسباب تصل إلى درجة الإسفاف، ثم هلوسات وشذرات متقطعة فى لحظات الجنون، وتنقل أفظع صورة صوّر بها **شكسبير** الدنيا - كما يشير **برادلى** - المرجع السابق - ص ٤٠ - فما من تراجيديا أخرى من تراجيدياته تبدو فيها البشرية أكثر تشويهًا يدعو إلى الرثاء أو أكثر شرًا مينوسًا من إصلاحه كما تبدو فى (الملك لير)، وهى مسرحية ممعنة فى التشاؤم، وأعظم بكثير من مؤلفات شكسبير التى تصطبغ بصبغة الكاتب اليونانى القديم **إيسخلوس**.. فالاعتقاد بالقضاء والقدر فى هذا النص من نوع أشد قتامًا وعنفًا، وإننا عند الآلهة كالذباب لدى الصبية النزقين. حيث امتزج الخوف والشفقة وهما روح القانون والجمال إلى حد لا نحس معه اخر الأمر أن: لا كآبة ولا يأس أقل كثيرًا من الكآبة.. بل نحس إدراكًا للعظمة فى الألم، وخشية أمام الخفاء الذى لانستطيع سبر غوره).

ورغم كل هذا فإن فى هذه المسرحية عيوب درامية لا تقلل من عظمتها مثل: أن المنظر الأول من المسرحية بعيد الاحتمال إلى حد السخف - كما يقرر برادلى - المرجع السابق - وأن فقء عين «جلوستر» على خشبة المسرح لقى استهجان الجميع، وكذلك النهاية التعسة، وفى المقابل يرى الفيلسوف الألمانى **شليجل**: «أنه لو أُنقذ الملك لير لفقد الموضوع كله مغزاه، لأنه لن يرينا بعد ذلك أن الاعتقاد بوجود عناية إلهية يتطلب وجود مدى أوسع من التغرب المظلم فى الأرض، طوال المسرحية، وأن عدد الشخصيات الهامة كبير جدًا، وتصرفاتها، وحركاتها معقدة للغاية، والحوادث -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قبيل النهاية - يزحم بعضها بعضًا زحامًا يجعل انتباه المتلقى يتشتت، وتحوله بسرعة من مركز اهتمام إلى مركز اهتمام آخر - مما يجعله يعانى جهدًا يفوق الطاقة، وأن تعدد الشخصيات لا يساعد على تحقيق الوضوح التمثيلى، وأن الأماكن والتحركات غير محددة، والغموض الذى يختص بالمكان، وإزدواج خط سير المسرحية، وأن الحبكة الثانوية مجرد تكرار، والصراع لا ينشب بين شخصيات بل بين قوى الخير والشر، وأن المخلوقات والأفعال وحالات الذهن لا تبدو خارقة للمألوف فحسب - بل منافية كل المنافاة للطبيعة. كذلك يلمس البعض فيها عدة دلائل على التسرع والإهمال وأن هناك شخصيات ذات بعد واحد تفتقر إلى الإقناع السيكلوجى بحيث تقترب من الكاريكاتير. والنص يتسم بعدة سمات لابد لنا من الإشارة إلى بعضها - قبل أن نتناول النص المسرحى أى - العرض - الذى يقدمه المسرح القومى.. فبالنص إشارات مستمرة إلى الحيوانات الدنيا، وشبه الإنسان بها فـ «جونريل» حداة ولعقوقها ناب الأفعى، وأنها طعنت أباها طعنة أشد ما تكون شبهًا بلدغة الأفعى، وأن لها سيماء الذئب، وأنشبت مخالبها كجوارح الطير، وهى فى نظر زوجها حية رقطاء، وهى وأختها «ريجان» لهما قلب كلب، وأنهما نمرتان وليستا ابنتين، وكل منهما تعد أفعى فى نظرالأخرى، وأن لحم كل منهما تكسوه فروة وحش. أما خادم «جونريل»، «أزوالد» فحيوان هجين وابن هجين، وأبو فصادة، وتتسم المسرحية - أيضًا - بذلك الفكر السوداوى الغامض بأن العالم العظيم يجب أن يفنى أيما فناء، وأن الإنسان لا يعدو أن يكون حلمًا، وهوالتذكر المفاجئ للشر الجسيم، وأن الروح البطولية هى - بالرغم من الفشل - أقرب إلى لب الأشياء من الأشخاص الأقل شأنًا والأكثر حذرًا، وربما الأسمى مرتبة.. فاللب أو الجوهر الخفى و كل شىء أى (فلننبذ الدنيا ونمقتها ولنفرح لنقدها - إذ أن الشىء الحقيقى الوحيد هو النفس بشجاعتها وصبرها ووفائها) وهى روح صوفية عميقة نلمسها فى انكشاف (الران) أى الحُجُب أمام عينى «لير» و«جلوستر» عندما يدركان (الحقيقة)... بينما يفسر برادلى هذا بقوله: (وهكذا فى عصر مسرحية (الملك لير) كانت قوة الشر الوحشى الذى لا علاج له - حسب الظاهر - فى (الدنيا العظيمة) هى التى ملات نفس شكسبير بالرعب، وربما أكرهته أحيانًا على الانقياد لمرض كراهية الشر واليأس منه، وعلى أن يصرخ: «كلا! كلا! لا حياة».. ثم الالتجاء إلى الرأى القائل بن هذه الحمى المتقلبة أى (الحياة) إنما هى حلم يجب أن يذوب سريعًا فى نوم خال من الأحلام.. إلى أن يستنجد ليحرر نفسه من هذا الفكر الخطير الذى يثقل على قلبه - بفنه العظيم جدًا، فصاغ هذا الفكر فى الموسيقى العاصفة لشعره العظيم الذى يبدو فيه، وكأنه يهتف قائلاً: «أيتها السموات إمنحينى الصبر! الصبر الذى أنا فى حاجة إليه»، وهو يبدو - كما فى مسرحية (العاصفة) -

(*) المسرحية الظلم الأخلاقى بالظلم الاقتصادى بالسلطة الفاسدة، وتربط المفهوم الأخلاقى للعدل بالمفهوم الاقتصادى، ويستمر (التشكك) فى المسرحية ليتناول أيضًا العقيدة الدينية التى ارتكز إليها النظام السياسى والاقتصادى الإقطاعى والذى يرفض الإطار العقائدى الذى ساند النظام الإقطاعى، والذى يقوم على ربط نظام الحكم بالدين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكأنه يعظنا أولاً وأخيرًا قائلاً: «يجب أن تتجملوا بالصبر.. لتكن أفكاركم صورة حرة».. (فالصبر) أول مقامات التصوف وأول وأول مدارج طريق الحقيقة.. بينما يراها الناقد الماركسى **چون لوكاتش** نبوءة مبكرة بانهيار النظام الإقطاعى فى انجلترا لأنها تناقش فكرتىّ (الحاجة والضرورة) اللتين تدخلان فى مجال الاقتصاد.. كذلك تربط وقد اختلف المحللون فى تفسير الشخصيات الكثيرة لهذه المسرحية(*).

فـ «الملك ليـر» هو ذلك الملك المتهور الذى عميت بصيرته عن إدراك النفاق الذى يتضح للوهلة الأولى، ولا يوجد فى عالم الأدب ما هو أجمل من استعراض **شكسبير** لأثر الآلام فى انعاش عظمة «ليـر» وإظهار طيبة عنصره.. فهو الملك الذى تعلم كيف يعطف ويصلى للفقراء والتعساء المشردين، وكيف يدك زيف المُلك ووحشية التسلط، وكيف أن القوة والمكانة وكل شىء فى العالم باطل إلا المحبة. ويراه المحلل النفسى الفرنسى **اندريه جيرين** فى دراسته (الواحد والآخر.المحايد - القيم النرجسية فى الذات - مداخل سيمانطيقية) ترجمة: **محمد مهدى قناوى** - لم تنشر - «.. ويرد إلى الذهن صورة لأب نرجسى هو الملك لير - حيث يشكل جنونه شخصيته المسرحية.. فـ **شكسبير** كان من أعظم المؤلفين فى موضوع النرجسية - كما فى (ريتشارد الثانى)، و(هاملت)، و(عطيل)، وهو يظهرها لنا دون شفقة أو رثاء - إذ أراد «لير» أن يكون محبوبًا، فالبحث عن الحب يستند على اللاشىء Rien - والذى جاء فى إجابة الصغرى «كورورديليا» التى احتفظت بحبها لأبيها فى الخفاء ولم تطلب فى المقابل شيئًا. ويجاوبه صدى المرآة (لا شىء) - ثم بعد ذلك فى المرآة «من لا شىء لن تحصل إلا على لا شىء» - المشهد الأول - الفصل الأول).. فـ «ليـر» لم يعرف نفسه أبدًا. ويرى **فرويد** فى صورة العجوز «ليـر» الذى يحمل ابنته الميتة «كورديليا» فى مشهد الختام - نقيضًا للواقع: لإن الموت اللامبالى الذى يستولى على العجوز وهو حد للنرجسية أو بقاء للنرجسية لما بعد الموت، فى البنوة والمصاهرة. ما عن الشخصيات الأخرى فنجد اتحاد المطابقة والتناقض فى «الملك ليـر» و«جلوستر» الرجل العجوز حسن النية، ولكنه ضعيف، و«البانى» الذى يتولى السلطة بعد «ليـر» الذى بدا مجرد زوج للابنة الكبرى «جونريل»، و«أوزوالد» خادم «جونريل» وأكثر الشخصيات مدعاة للازدراء، و«كورنوال» الذى كان زوجًا ملائمًا للابنة الثانية «ريجان» وكان أقرب إلى سلوك الوحوش والذى يموت بطعنة من أحد خدمه. إذ أثاره تعذيب الدوق لـ «جلوستر» العجوز و«إدموند» ابن الزنا والابن غير الشرعى لـ «جلوستر» - الوغد والأكثر حقارة والذى أحبته الشقيقتان «جونريل» و«ريجان»، وذلك التشابه بينه وبين «ياجو» فى (عطيل) والذى يردد فى النهاية: «أنا أريد عمل بعض الخير بالرغم من طبيعتى». و«جونريل» الأخت الأكبر سنًا والأشنع خلقًا - أو أقبح مخلوق بشرى إذ كانت أبشع مخلوق بشرى صوره شكسبير، والتى تدس السم لشقيقتها الأرملة «ريجان» - خشية أن تنافسها فى حبها لـ «إدموند». ثم تنتحر عندما تكتشف خيانتها لزوجها و«ادجار» الذى يصبح أقدر شخص فى المسرحية ولا يفقد شيئًا من طهره ونبل أفكاره والذى يصرع أخاه «إدموند» فى مبارزة علنية

عادلة تقوم فى أخر المأساة تجسيدًا للمعركة الدائرة بين الخير والشر، و«كنت» أحبّ شخصيات فهو محبوب لذاته ومحبوب كذلك من أجل عطفه وحبه لـ «كورديليا»، و«ليير» لايدرك الفجيعة في موت «كورديليا» إلا من خلال انعكاسها على «لير» وهو سريع الهياج - متهور، نبيل، ولكن تعوزه الكياسة فى معارضة الملك، وفيه من الرجولة أكثر مما فيه من الفطنة، وسنه تزيد عن الستين، ويتميز بالولاء ونكران الذات، ورباطة الجأش، ويحيا أكثر ما يحيا على الحب الكامن فى قلبه.

و(المهرج أو الأبله أو البهلول أو المضحك - مضحك الملك) شخصية مستمدة من المسرحيات الدينية، وكانت محبوبة لدى رواد المسرح الشعبيين لتجعل من الدراما ضربًا من التسلية، وهو أحد انتصارات شكسبير فى مسرحية (لير) لأن حذفه منها يفسد التناسق فيها كما يفسد الانسجام فى الصورة لو استبعد لون من ألوانها، ومن الغريب أن النص لا يفصح لنا بشيء عن مصيره!!، أما شخصية «كورديليا» فهى ليست شخصية فذة فى الابتكار أو الدهاء - كشخصية «كليوباترا» مثلاً - ومع ذلك فهى - بطريقتها الخاصة - تعد ابتكارًا عجيبًا - مثلها، فهى لا تظهر إلا فى أربعة مناظر من مناظر المسرحية الستة والعشرين، وهى قلما تتحدث - وهو ما يصعب علينا تصديقه فلم تنطق بأكثر من مائة بيت.. ومع ذلك فما من شخصية أخرى من شخصيات شكسبير تفوقها فى تفردها المطلق أو فى انطباعها فى ذاكرة قراء أو متفرجي شكسبير انطباعًا لا يمحى.. فهناك انسجام غريب لاشك - ولكن ربما كان متعمدًا - بين الشخصية ذاتها وبين تلك الطريقة المتحفظة أو المتسمة بسمة الاقتصار فى تصويرها.. رغم أنها شخصية معبرة تعبيرًا لا يكاد ينضب معينه تم اكتسابه عن طريق الاقتصار فى التعبير عنها.. بل تم اكتسابه من وحى ثراء وجمال لا حد لهما بنقله نفس الإحجام عن الإفصاح عن هذا الجمال فى كلام مستفيض - فشخصية «كورديليا» تزيد من شعور الغموض والتفانى، وتجسد عنصر التبجيل وعنصر الإشفاق.. على أن هذا الاحترام أو التقدير يقترن فى ذهن القارئ - بعاطفة البطولة والحنان.. بل وحتى بالحنان الحانى.. لقد أُسيء إليها إساءة شديدة - وهى تبدو - برغم كل قوتها - فى منتهى العجز وقلة الحيلة.. فنحن نراها عاجزة عن الدفاع عن نفسها، كما نراها صغيرة السن - نحيفة - ضئيلة الجسم، وهى - من دون جميع بطلات شكسبير - لم تعرف إلا أقل قدر من الابتهاج، وصورتها هادئة.. وضاءة.. ساكنة، وهى ليست فى الواقع مُلجمة اللسان دائمًا، وتغلبها العاطفة الرقيقة، وهى تمقت النفاق ومظاهر الملق - فلماذا تموت «كورديليا»؟ - ذلك لأنها تسهم - عن طريق عدم كمال شخصيتها المؤسى بقسط فى النزاع وفى الكارثة، وفى ذلك (الختام) الذى يثير الحيرة، أو خيبة الأمل، أو الاعتراض، وبدون تبرير منطقى - كما فى تصرف «لير» فى البداية. كما سبق أن أشرنا - أو فى تلك القسوة الوحشية التى تبديها ابنتاه «جونريل» و«ريجان» طوال المسرحية!

وقد أضاف شكسبير عنصر (الجنون) الذى يميز هذه المأساة ويجعل لها مكانًا فريدًا فيما كتب من تراجيديات.. فإن جنون «لير» يمثل مرحلة فى بلوغه النضج - حين يصل

إلى الحكمة من خلال الجنون، ويبدأ في رؤية حقائق الأمور عندما يختل عقله، مثله في ذلك مثل «جلوستر» الذى يفتح عينيه على الحقيقة عندما يصيبه العمى.. فعذاب النفس يؤدى إلى الجنون، ويمثل الجنون فى هذه المأساة وجه الجحيم الذى يهبط إليه البطل فى رحلة التطهر والمعاناة التى تفرضها المأسى والملاحم على أبطالها، ونجد «إدجار» يتنكر فى هيئة مجذوب. ونشير إلى أن جنون «لير» يختلف اختلافًا شاسعًا فى طبيعته عن جنون (الأبله أو مضحك الملك) - كما يختلف جنون الأبله البهلول عن جنون «إدجار» المجذوب، ولكن جنون الملك لا يختلف عن جنون المجذوب فى طبيعته فحسب، بل وكذلك - فى حقيقة كون جنون أحدهما جنون حقيقى - فى حين أن جنون الآخر جنون مصطنع، فـ «لير» فى الفصل الخامس والأخير ليس فى الحق مجنونًا، وإنما كان عقله قد أصابه الوهن الشديد.. بينما نجد شخصية «جلوستر» تؤمن بالخرافات فهو يفكر كثيرًا فى تلك (الكسوفات والخسوفات التى حدثت أخيرًا للشمس أو للقمر).

وعن ترجمة د. **فاطمة موسى** الواضحة والبسيطة والشاعرية فى الوقت نفسه، والتى راعت الانتقال بين المستويات الاجتماعية الرفيعة والأدنى.. إلى جانب المواقف الفكاهية أحيانًا والتهريجية، والاعتماد على العامية فى دور المهرج البهلول أو بضع كلمات فى دور (المجذوب) الذى تنكر فيه «إدجار».. وتم الاختصار المحدود فى أغلب مشاهد المسرحية الستة والعشرين بل وتم حذف المنظر السادس من الفصل الثالث الذى يحاكم «لير» - فى هذيانه - ابنتيه بحضور «كنت» و«إدجار» و«البهلول» والمكونة من خمسة فصول يضم الفصل الأول: منها خمسة مناظر، والفصل الثانى: أربعة مناظر، والفصل الثالث: سبعة مناظر، والفصل الرابع: سبعة مناظر، والفصل الخامس: ثلاثة مناظر - وقد دمج المخرج هذه المشاهد الستة والعشرين وحولها فى العرض إلى جزئين، وهو ما أدى إلى (تحجيم) مساحات شخصيات المسرحية - فيما عدا - شخصية «لير» التى تم التركيز عليها، وقد اعتمد المخرج فى صياغته للعرض على مجموعة عناصر مساعدة، وحاول أن يوظف الفضاء المسرحى توظيفًا جماليًا، وامتد هذا الفضاء إلى الصالة.. موظفًا إياها فى دخول وخروج بعض الشخصيات، ولم يكن هدفه بالطبع كسر الإيهام.. لكنه قصد إقامة جسور حميمة بين العرض المسرحى والمتفرجين - لأن مثل هذا النص الكلاسيكى يقوم تمامًا على الإيهام الكامل، وساعده هذا الأسلوب على تدفق إيقاع العرض وحيويته، ولم يفقده جماله وجلاله، ومحتفظًا بالقالب والإطار العام لـ **شكسبير** وروح النص، ولو أنه قدم النص كاملاً كان سيزداد جمالاً ولن يستغرق عرضه خمس ساعات كما يتوهم البعض.. خاصة وأنه أضاف زخرفة الاستعراضات دون ضرورة فنية،وليس صحيحًا على الإطلاق أن ما تم حذفه كان عبارة عن مشاهد مكررة. بل كانت لها ضروراتها الدرامية فى تعميق الحس المأساوى.. وما كان أغناه عن الجهد الذى بذله فى تكثيف هذا العمل المسرحى حتى لا يخل بالسياق الدرامى للمسرحية - لكنه وفق فى أن يجعل نصه المسرحى يقترب بشدة من المجتمع والبيئة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصرية، بل وُفِّقَ فى أن يستخرج إسقاطًا سياسيًا من متون النص مجسدًا الفوارق الطبقية بين الفقراء والأغنياء، وإن لم يوفق فى الإشارة إلى قضية تفتيت الدولة والسلطة بين بنات الملك، وهو ما يساوى الانقسام فى الأمة العربية وهو تفسير قد يبدو بعيدًا فى خضم العواطف والمشاعر الإنسانية التى تحتشد بها المسرحية وبلغة بسيطة يفهمها المثقفون والبسطاء فلا تتعامل بتعال مع الجمهور.. بل ويستعين بالشاعر الكبير **أحمد فؤاد نجم** فى صياغة جمل حوار المهرج البهلول - فنجد أن لغته الشعرية تتناسب مع (جملة شكسبير). خاصة وأن الأشعار على لسان (المهرج البهلول) لم تخرج عن السياق الدرامى وليست مقحمة، وخلقت حالة ربط بين المناظر، وكانت وسيلة لنقل روح كلمات البهلول، وهو اتجاه قد يكون له آثاره الجانبية على المسرح إذا لم يتم التعامل معه بحذر ووعى!!، وقد قدم المخرج **أحمد عبد الحليم** (الملك لير) بعيدًا عن التسطيح وأيضًا بعيدًا عن الإستغراق العلمى - حيث تعامل مع النص على الطريقة المصرية حتى يتواصل مع الجمهور المصرى الذى يتعاطف مع بعض عناصر الميلودراما.. وقد التزم المخرج **أحمد عبد الحليم** بالمنهج العام فى تقديم الشكسبيريات - الذى أرسى قواعده المخرج **بيتر هول** لفرقة (شكسبير الملكية) فى الستينيات، وقد درس **أحمد عبد الحليم** فى انجلترا وقام بدور «عطيل» هناك..وهو المنهج الذى يتلخص فى أربعة أهداف هى: الحيوية المسرحية التى تكسر الأنماط الأدائية والتشكيلية الموروثة، والاعتناء بالنص والاهتمام بأدق تفاصيله بالتحليل والتفسير، وإقامة جسور دلالية بين النصوص القديمة والواقع الاجتماعى والسياسى المعاصر بحيث تكتسب النصوص دلالة معاصرة واضحة أو مضمرة، وتحقيق التكامل المسرحى للعرض - بمعنى توظيف لغات خشبة المسرح المنوعة - السمعية والبصرية (الألوان والحركة والموسيقى والرقص والغناء والديكور والإضاءة.. إلخ) - فى تجسيد النص بحيث تكون معه وحدة تكاملية تحقق متعة الفرجة المسرحية.

اعتمد المخرج على ديكور فقير، تصميم **سمير زكى** العائد من كندا.. خاصة فى مشهد (العاصفة) الذى استطاع مسرح الهواة بالمنصورة عام ١٩٩٢ أن يجعله مشهدًا مبهرًا - إذ تحولت الستائر المُبطنة لخشبة المسرح - فجأة - عن طريق مصادر هوائية خفية خلفها - إلى كيان ينساب بحركة الريح الهوجاء، واتسقت حركة الممثلين المهتزة والمترنحة.. تؤرجحها هجمات الريح العاصفة المتوالية، وعمقت الإضاءة والمؤثرات الصوتية الإحساس بأننا فى قلب العاصفة - فكأن السهول والوديان التى احتوت «لير» فى ترحاله المأساوى نحو الحكمة قد غدت بحارًا عاصفة وأنه ومن معه يتنافى مهب الريح... أما هنا فالمشهد ساكن جامد.. غير ذى دلالة.. ليس فيه سوى صراخ «لير»، كذلك نجد كرسى العرش مهزوزًا وقبيح الشكل، أما الكرسى الذى جلس عليه «جلوستر» عندما فقأ «كورنوال» و«ريجان» عينيه... فبدا هزيلاً أشبه بكرسى الحلاقين القرويين الخشبى والردىء الصنع، وكذلك (التخشيبة) التى قام «كورنوال» بتعذيب «كنت» عليها بدت مثيرة للسخرية وأشبه بأدوات لا فائدة منها وتخلو من الدلالة. لكن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعددت مستويات الفضاء المسرحى - من عمق المسرح حتى الصالة - وتم توظيفها دراميًا كى تستوعب هذا العدد الكبير من المشاركين،ومثال على ذلك المنطقة الأمامية الوسطى - وهى القطاع الذهبى فى الفضاء المسرحى - والتى تم عليها تجسيد بعض المشاهد الهامة وخاصة مشهد الخاتمة عندما يموت «لير» إلى جوار ابنته «كورديليا» القتيلة - والتى جاء بها حاملاً إياها من الصالة فى ضوء الشموع سواء فى الصالة أو على خشبة المسرح أما الملابس فقد وفق سمير زكى فى التزامه بالطرز المعروفة فى أزياء ذلك العصر .

ونقلها بشكل حرفى، دون التزام بحصرها، ويبدو ذلك فى التاج وزخرفة اللباس الملكى لشخصية الملك «لير». أما ملابس البهلول فككانت أقرب إلى ملابس مهرج السيرك وليس بهلولاً فى بلاط ملكى.

وبدت الموسيقى تأليف راجح داود رابطًا جماليًا سمعيًا بين المشاهد، وقامت بتأكيد المواقف المميزة ذات الدلالة، وتسللت بين المشاهد لتعبر عن الجو العام لموضوع العرض ومالت إيقاعاتها إلى المزاج المصرى. وبمنهج بيتر هول أضاف المخرج استعراضات (تصميم: عاطف عوض) إلى العرض المسرحى وهى رقصات زخرفية لا تؤدى دورًا مسرحيًا حقيقيًا - بل بدت عبئًا على العرض رغم ما تتضمن من جماليات خاصة فى حد ذاتها - لكنها لا تؤكد دلالة، أو تضفى جمالاً أو تأكيدًا على خطاب النص المرئى، والافتتاحية الراقصة لا علاقة لها بالعرض واستعراض المعركة الحربية يفقتد الصدق ويثير السخرية، ولم نلمس له دورًا حقيقيًا إلا فى المشهد الأخير، ويظل عاصم البدوى، هو أبرز من يصمم إضاءة فى المسرح المصرى، فلم يترك فراغًا مهملاً رغم اتساع الفضاء المسرحى وتعدد زواياه، وأضفى على العرض جماليات الإضاءة الخاصة والتى تفوقت على عناصر الديكور والموسيقى والاستعراضات، وكان من الممكن أن يكتفى بها المخرج عن العناصر الإضافية الأخرى!!

وعن الأداء التمثيلى ساعدت الإختصارات فى المشاهد، ووجود بعض الشخصيات ذات البعد الواحد، والتركيز على دور «الملك لير» على التقليل من مساحات الشخصيات الأخرى، وهو العرض الذى شارك فيه ما يقرب من ثمانين عنصرًا بشريًا ما بن راقصين وجنود وشخصيات ثانوية ورئيسية. ونبدأ بـ يحيى الفخرانى - حسب ترتيب الأفيش وحجم الأسماء، والبنط المكتوب بها - ذلك الممثل الذي يجمع ما بين كونه نجما لشباك التذاكر وأنه ممثل من ذوى الموهبة الفردية العالية، وممثل قدير ومتمكن، وهو هنا قد يتحول من الغفلة والغرور إلى الغضب والثورة.. ثم الهذيان واختلاط الحكمة بالجنون، وتلقى سهام المهرج البهلول الساخرة. بل والجارحة فى أعمق وأشد المواقف قسوة دون أن يفقد وعيه أو جلال وعظمة الملك المنكوب وعزيز قوم ذل.. كان الفخرانى واعيًا بأبعاد النص، وركز على البعد السياسى، وأدى بإحساس وحرارة المشاهد العاطفية المؤثرة دون أن ينزلق إلى الأداء الميلودرامى المُبالغ فيه، وبدا شامخًا فى مشاهد الانكسار والضعف ليضفى جلالاً على الشخصية،وتحمل عبء العرض كله - وهو سلوك مبعثه نرجسية النجم - التى يبدو أنه لا يستطيع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التخلص منها - كما يفعل للأسف - أغلبية النجوم. ويقوم **اشرف عبد الغفور** بدور «جلوستر» الذى يشبه «لير» فى بعض الجوانب بشكل حيادى، وإن أضفى عليه بعض الوقار. لكنه لم يكشف عن الغفلة التى أودت به إلى مصيره المظلم، وهو ما نتج عن محدودية الدور. وحاولت **سوسن بدر** أن تجسد شخصية «جونريل» بسمات بنات الملوك فى الحركة والإيماءة، وببراعة من يكمن بداخله الشر والقبح لكنها لا تخلع القناع أبدًا حتى فى أشد المواقف شراسة وقسوة، واحتفظت بسمت المجرم الذى يرتكب أبشع الجرائم دون أن يهتز لها جفن. **واحمد سلامة** فى دور «إدموند» - فقد عمد إلى المبالغة فى بعض الأحيان ولم يكن بحاجة إلى ذلك. فالأوغاد عادة لا يكشفون عن دواخلهم - خاصة أمام الآخرين، وهم مقتنعون تمامًا بما يفعلون ويشعرون دائمًا أنهم على حق. ونتساءل هل استطاع **لطفى لبيب** فى دور ذلك المهرج الحكيم أو البهلول الفيلسوف - خاصةً مع أشعار **احمد فؤاد نجم** - أن يرتفع بـ (البهللة) إلى قمة الحكمة والمعاناة الجليلة؟ أم أن الأمر قد تحول إلى تهريج وبذاءة أو خطابية وموعظة حسنة؟ أتصور أنه قد تأرجح بينهما ولم يصل إلى أيهما، وهى سلبية لممثل ناضج وقدير.

ويقوم **إبراهيم الشرقاوى** بدور «دوق البانى» زوج «جونريل»، وتميز أداؤه بالقوة ووضوح النبرات، **وسلوى محمد على** بدور الشقيقة الوسطى «ريجان»، وهى شخصية ثرية - تشبه زوجها «دوق كورنوال» فى الخسة والدناءة رغم أنها فى الوقت نفسه تكرهه، وتعشق «إدموند» وهى ذات قلب قاس صخرى، إلى أن تقتلها «جونريل» بالسم، ورغم هذا تشبثت بقناع واحد - هو دور المرأة الشبقة الداعرة واللبؤة المفترسة.. فلا نكاد نميزها كأميرة تمتلك نصف المملكة وإن تميز أداؤها فى النهاية بعد وفاة زوجها وإعلانها ارتباطها بـ «إدموند» بتصاعد راق قوى واستطاع **مجدى إدريس** أن يجسد الضبع الذى يلغ فى الرمم وهو «دوق كورنوال» الذى لا يتورع عن ارتكاب أخس الجرائم لتكون نهايته على يدى أحد جنوده البسطاء الذي لم يتحمل وحشيته وهو يفقأ عينى «جلوستر» واهتز أداؤه عندما أصابه الجندى فى مقتل، فبدا مصطنعًا غير مقنع فى احتضاره. ووفق رشدى الشامى فى دور «أزوالد» خادم «جونريل»، فى أن يؤدى دور الخادم الوضيع الخلق ورغم ذلك نجده مخلصًا لسيدته «جونريل»، ويرفض إغراء «ريجان» له بفتح خطاب سيدته، كما أنه عند احتضاره كان مهتمًا بإنجاز ما اؤتمن على إنجازه.. فهو ليس تافهًا كما نتصور إذ تحيط شخصيته ظلال تضفى عليهاأعماقًا أبعد، ونجح **رشدى الشامى** فى إبراز جانب واحد فى شخصيته هوالطاعة العمياء لسيدته، والجبن فى مواجهة الآخرين، ومسحة من اللؤم والخسة. ويقوم **عماد العروسى** بدور «إدجار» ذلك الفتى النبيل النقى - لكنه يبالغ فى التظاهر بالجنون، وجنت عليه اختصارات النص فبدا باهتًا. وقدم **حسام الشربينى** دور ملك فرنسا فى كلمات موجزة كنوع من (سد الخانة)، و كذلك **اشرف المسيرى** فى دور «رسول»، **وسيد رؤوف** فى دور «رسول آخر»، **وهشام الشربينى** فى دور أمير «برجندى» وهو الأمير الطامع فى ثلث مملكة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«لير»، وكانت لديه فرصة أن يضفى شيئًا على الشخصية وبدا الجميع مجرد جمل عابرة لا تكشف عن إمكانيات أدائية. ونتوقف طويلاً عند الممثل الناضج والمتمكن **محمد ناجى** فى دور «إيرل أوف كنت»، الذى يرى **برادلى** أنه من أحب شخصيات **شكسبير** (فهو محبوب لذاته ومحبوب كذلك من أجل «كورديليا» و«الملك لير») وقد جسد الشخصية كما يفسرها **برادلى** - إذ أن فيه من الرجولة أكثر مما فيه من الفطنة - لكنه ينسى نفسه ويؤديه كما لو كان شخصية مصرية فيغلبه شكل التابع المخلص الشهم ويظل دائمًا صادقًا حتى وهو يتنكر فى زى شحاذ أو صعلوك جوال. درس أبعاد الشخصية بشكل كاف.وكانت **ريهام عبد الغفور** من أنجح اختيارات المخرج لدور «كورديليا» التى تمثل البساطة والبراءة، واستطاعت - **ريهام** - بأبياتها المائة - أن تترك أثرًا عميقًا لدى المتلقى - رغم الاقصار فى تصويرها، وبدت كطيف ملائكى، وكان من حسن حظها أن يكون هذا الدور المؤثر والجذاب هو بدايتها فى المسرح القومى.. وهوالدور الى قد يتناسب مع إمكانياتها الآن، والتى أرجو أن يكون لديها للمزيد من هذه الإمكانيات.. فقد كانت بحاجة إلى مزيد من تدريبات الصوت.

عبد الغنى داود

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذات والعولمة!

صرخة احتجاجية تنطلق من ثنايا المعرض التشكيلى باحثة عن الذات الضائعة فى محيط (العولمة) الهادر.. أقام المعرض الفنان **مصطفى يحيى** بقاعة «رامتان» - مركز رامتان الثقافى (متحف طه حسين بالهرم) - ورحلة البحث عن الهوية والذات وتأكيد الخصوصية مطلب حيوى ينادى به كوكبة كبيرة من أدبائنا ومفكرينا وفنانينا.. فالعولمة على الصعيد الإعلامى طُبقت بالفعل وأصبح العالم قرية كونية صغيرة بفضل ثورة عالم الاتصالات والأقمار الفضائية وما يتبعه من تقنيات حديثة مذهلة من قنوات فضائية وهواتف خلوية (موبايل)، عبر عنها الفنان **مصطفى يحيى** بالسماء تمطر موبيلات كما تزخ أيضًا قنابل ودموع وهامبورجر! وهذا ما حدث فعلاً فى أفغانستان حيث الطائرات الحربية الأمريكية تمطر وابلاً من القنابل تشفعها بإلقاء الدقيق والسكر والمواد الغذائية!..؟؟

قدم الفنان جميع لوحاته باللونين الأبيض والأسود فقط، ونحن ندرك

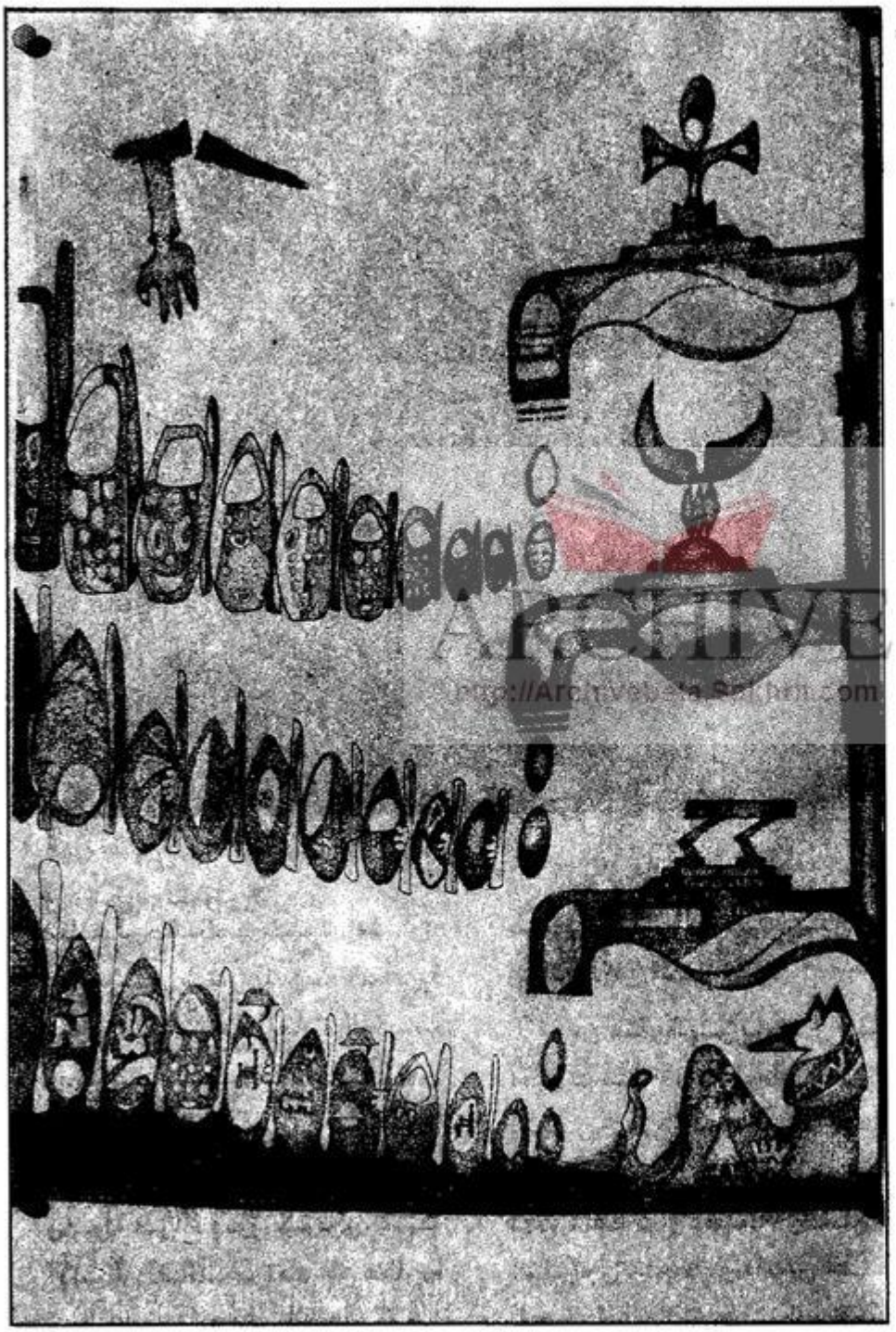
(*) الفنان مصطفى محمود محمد يحيى خريج كلية التربية الفنية جامعة حلوان عام ١٩٧١، وحصل على ماجستير النقد التشكيلى من اكاديمية الفنون عام ١٩٧٦ وعلى دكتوراه النقد التشكيلى اكاديمية الفنون ١٩٨١ ويعمل رئيس قسم النقد التشكيلى بأكاديمية الفنون وبالمعهد العالى للنقد الفنى بالأكاديمية وعضو نقابة الفنانين التشكيليين وعضو جماعة أتيليه القاهرة والسكرتير العام للأتيليه من ١٩٩٤ وحتى ١٩٩٨ وعضو مؤسس لجمعية خريجى المعهد العالى للنقد الفنى . أقام خمسة معارض خاصة منها اثنين بالمركز الثقافى الفرنسى بمصرالجديدة وبالمنيرة وشارك فى العديد من المعارض الجماعية وله مؤلفات نقدية كثيرة منها كتاب التذوق الفنى والسينما ١٩٩٢ وكتاب دراما اللوحة ١٩٩٣ وكتاب القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية ١٩٩٤ وله عشرات الأبحاث النقدية فى الفن التشكيلى والسينما والمسرح كما أقام العديد من اللقاءات التلفزيونية فى النقد التشكيلى والسينما مثل برنامج «فرسان الكلمة» و«سينما بلا رتوش» ، «صباح الخير»، «مساء الخير» وغيرها.

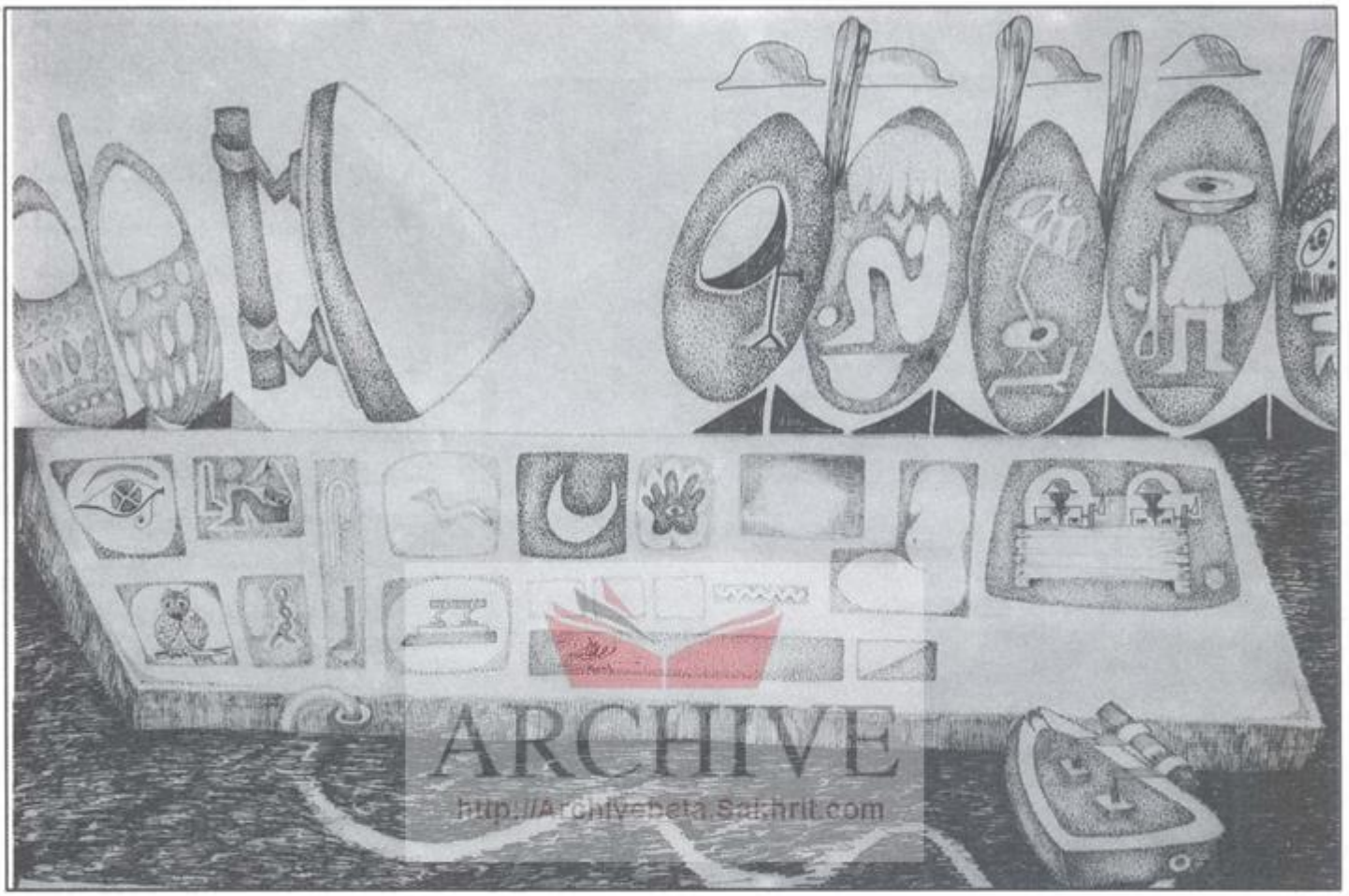
أن معارض التصوير الضوئى (الفوتوغرافى) حينما تقدم بالأبيض والأسود تصل بالمتلقى لجو العراقة والأصالة والإحساس بالشموخ والقِدَمْ.. أما هنا فالأبيض والأسود لتأكيد الصراحة والجهر والبوح والإفصاح بعيداً عن بهرجة الألوان، وإبهاراتها البصرية فالأبيض «نهار» والأسود «ليل». الأبيض «وضوح» والأسود «غموض».. الأبيض «مولد حياة وتفاؤل» والأسود «انحسار الحياة وتشاؤمية الموت»، ومن هذا التناقض القاسى بصريًا ووجدانيًا تتوالى لوحات المعرض الساخرة بعنف من «العدالة الأمريكية المطلقة» فهكذا كانت تسمى أمريكا عملياتها العسكرية ففى أفغانستان «العدل المطلق» وحيث سخر المسلمون من هذه التسمية «فالعدل المطلق» إحدى صفات الله تعالى قاموا بتعديل اسم الحملة العسكرية ولكن يبقى مضمونها الخطير ينقر فى وجدان كل من له ضمير حى بعنف وبلاهوادة!

وربما آثر الفنان تقديم لوحاته بالأبيض والأسود لرفضه «التلون» مع كل موقف، فنصبح كالحرباء

تتلون مع كل ظرف وحدث فاقدة الهوية والثبات!

قدم الفنان أعماله المنتمية بعمق للمدرسة التعبيرية المصرية، وهو أحد تلامذه رائدها الراحل االعملاق **عبد الهادى الجزار** الذى رسم لوحة «الجوع» عام ١٩٤٨م وكانت سببًا فى دخوله المعتقل لما لمسته حكومة مصر الملكية من سخرية واستهزاء بها.. والمدرسة التعبيرية ظهرت بألمانيا عقب مكتشفات رائد التحليل النفسى فى العالم **سيجموند فرويد**، الذى أوضح الكثير عن أهمية ودور العقل الباطن أو اللاوعى فى إدارة وتحريك الكثير من أمور حياتنا الاجتماعية، واستفادت المدرسة التعبيرية كثيرًا من مكتشفاته وتحولوا إلى الانكفاء على الذات والغوص فى أعماقها وبواطنها وكوامنها والتعبير عنها فظهرت بألمانيا مع بوادر تلك المدرسة وبدايات السينما الصامتة وأنتجوا فيلم (مقصورة دكتور كاليجارى) والفيلم أحدث ضجة كبرى وثورة فى عالم السينما الصامتة، كما ظهرت فى الموسيقى «التعبيرية» بقوة على أيدى الثلاثى الكبير (**فبرن - آلين برج - شونبرج**)، أما فى الفن التشكيلى





فكانت لوحة «الصرخة» لـ **إدفارد مونش** هى شعار المدرسة التعبيرية وأبرز فيها بجلاء المعاناة النفسية ومنطقة الخوف داخل النفس البشرية بالرغم من أن اللوحة لا تحوى سوى وجه بشرى يصرخ وحوله فراغ فوق كوبرى، فهنا الإنسان خائف مرتعد من مطاردة رجال الجستابو وتحولت اللوحة إلى سجن نفسى مرعب ضيق رغم رحابة المكان المفتوح!

ومن هنا يظهر بوضوح لماذا اختيرت هذه اللوحة شعارًا للمدرسة التعبيرية، فهى اتجاه فنّى له سمات احتجاجية ترصد الواقع وتحلله بهدف نقضه أو فضحه، وتنحاز مع الفقراء والضعفاء وتناهض الأنظمة الحاكمة الجائرة، ونستطيع تقسيم المدرسة التعبيرية إلى مرحلتين؛ الأولى: فترة ما قبل وبعد الحرب العالمية الأولى وحتى العشرينيات أى عام ١٩٢٥ تقريبًا، وهذه المرحلة رصدت الانكفاء على الذات وأصبح الفنان أو الذات البشرية هى محور الكون ولذا تعمّد التعبيريون رسم أنفسهم.. إلى أن قامت الحرب العالمية الثانية وهزيمة ألمانيا عسكريًا

فى هذه الحرب، فظهرت «المرحلة التعبيرية الثانية» حيث لم يستطع التعبيريون الانكفاء على الذات، بل كان عليهم الصراخ تشكيليًا ومحاولة نصرة الضعفاء والمنسحقين من ويلات الحرب، وكان من الطبيعى أن تقوم الحكومة النازية بمحاربتهم ومطاردتهم بوحشية فى كل مكان لدرجة أن التشكيلى التعبيرى اليهودى **حاييم سوتين** هرب حتى مات خوفًا فى مخبئه بفرنسا بعدما اشتد عليه المرض ولم يستطع الاقتراب من أى مستشفى خوفًا من القبض عليه وإعدامه، ولذا كانت رسوماته مرتعشة. ونعود للتعبيرية فى مصر ورائدها **عبد الهادى الجزار** الذى رسم الموتيفات الشعبية الشديدة المحلية لأنها جزء هام من نسيج عالمنا المحلى وسط تناقضات ساخرة فرسم الرجل الشعبى بملامح انثوية ورسم المرأة الشعبية بملامح ذكورية! وظهر أيضًا تعبيريون مصريون أمثال **جاذبية سرى وجورج البهجورى وحامد ندا** بينما ظهر فى المانيا والنمسا: **اتو ميللر واتو ديكس وإميل نولده واريك هيكل والبكس جوالانسكى** والفنان الأخير مزج التعبيرية بالتجريدية فى مزيج غريب....

ومع معرض «الذات والعولمة» كان الرداء التعبيرى لكل الأعمال ذا صرخات قاسية، واتسم المعرض بصفتين هما: «بساطة التكوين» و«عمق التعبير» فمع الصفة الأولى كان التبسيط الشديد فى الخطوط والمساحات والتكوينات بالألوان جميعها لتندرج تحت اللونين الأبيض والأسود فقط وما بينهما من رماديات وتكنيك بسيط مجرد مساحات رمادية واتخذ الأسلوب مذاقًا يشبه الكاريكاتير فى قسوته الساخرة، ومع هذا الفن العظيم - الكاريكاتير - نجد فى رسمة واحدة منه تلخيصًا وتكثيفًا لما تعجز عنه مقالات مطولة فى التعبير عن موقف أو حدث سياسى أو اجتماعى أو اقتصادى ما، أو ربما يشمل كل هذه الأمور معًا وهنا تكمن براعة وفلسفة فنانوها وقدراتهم المذهلة فى الإنجاز الغير مُخلّ أما «عمق التعبير» فنلمسها فى الكم الكثيف الدّالة عن أحوالنا فى هذا العالم المتناقض! فنجد طابورًا طويلاً من «المكواة» كدلالة للسحق والبطش وكى كل من يحاول التطاول بالاعتراض وداخل المكواة تتوالى الرموز مثل صور لجنود تحولوا إلى دُمى أو الات حرب بلا عقل أو قلب تنفذ الأوامر العليا أتوماتيكيًا.. ، ورموز شعبية - داخل المكواة أيضًا - مثل الكف والخمسة وخميسة والسلحية وإنسان بسيط منزوٍ بلا ملامح فقد ضاعت ملامحه وهويته وسط هذا التيار المخيف...!

ونرى السماء تمطر القنابل والأطعمة وكلاهما ذو لون أصفر نستشعره ضمنيًا، كما يظهر «المفتاح» دلالة للتفاؤل فربما يأتى الفرج والانفراج ويفتح «المفتاح» الأبواب المغلقة، وتظهر الخوذة العسكرية يعلوها عدة «موبايلات» رامزة لماقذفت به الحضارة الغربية إلى عالمنا الذى كان وديعًا، ويقبع فى إحدى الأركان منزويًا «ابن اوى» أو الإله «انوبيس» حارس الجبانات أوحارس الموت كشاهد على المهزلة العصرية وضياع الهوية وتتحول «المكواة» إلى دبابة عسكرية استبدلت عجلاتها بموبايلات أو جنود!

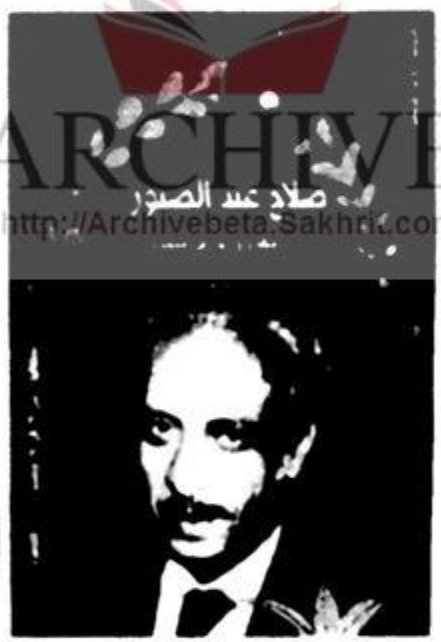
أيمن حامد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

احتفالية صلاح عبد الصبور فى المجلس الأعلى للثقافة

استعاد المجلس الأعلى للثقافة فى الذكرى العشرين على وفاة **صلاح عبد الصبور**، مرحلة هامة من تاريخ الثقافة العربية الحديثة فى مصر، بكل ما حفلت به من قضايا وقيم فكرية وفنية، شكلت مرحلة جديدة من الإبداع فى الشعر والمسرح الشعرى، كان **صلاح عبد الصبور** رائده.

الواضح من إقامة هذه الاحتفالية، على مدى ثلاثة أيام كاملة من ١٢ إلى ١٤ نوفمبر ٢٠٠١، أن المجلس الأعلى للثقافة، وعلى رأسه ناقد كبير يعرف مقام المبدعين الحقيقيين، يريد أن يرد الاعتبار لاسم **صلاح عبد الصبور**، على نحو ما فعل من قبل مع اسم **لويس عوض** ومشروعه الثقافى، فى وقت ينحدر فيه الإبداع والنقد إلى أدنى المستويات.



احتفالية صلاح عبد الصبور فى المجلس الأعلى للثقافة

وعنوان احتفالية **صلاح عبد الصبور** : مشروع إبداعى متجدد، يحمل هذا المعنى الذى ينفض الغبار عن وجه مبدع أصيل، لم يعرف فى حياته الزيف أو الادعاء، ولم يرفع شعارات كاذبة، يمثل علامة فارقة فى الثقافة العربية، اعتلى بها المجد الأدبى.

(*) بمناسبة الذكرى السنوية لرحيل الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور، ننشر وقائع الاحتفالية الكبرى التى أقيمت فى الذكرى العشرين لرحيله.

كما يحمل المعنى إدانة لكل المحاولات التى تبذل لنسيانه، المحاولات التى تبذل لنسيانه، أو لتشويه صورته إن عز النسيان، وتأكيد الولادة الجديدة التى يعد بها أدبه.

وليس من السهل على أحد أن يعرض أبحاث وكلمات ورؤى مصرية وعربية لما يقرب من مائة أديب وفنان، من مختلف الأجيال والاتجاهات، فككوا أعمال صلاح عبد الصبور وهمومه الفكرية والإنسانية، سواء فى مجال القصيدة الغنائية أو فى مجال المسرحية الشعرية، وقدموا شهاداتهم الصادقة عنه فى سياقها التاريخى والإبداعى، وألقوا قصائده وقصائدهم، وعرضوا - فى أنشطة مصاحبة - فيلمًا سينمائيًا من إخراج ناجى رياض عنوانه (صديق الحياة) عن قصيدة «شنق زهران» لـ صلاح عبد الصبور ومسرحية (مسافر ليل) التى قام بإخراجها محيى لغا إخراجًا بسيطًا مؤثرًا، يركز فيه على الثراء الدرامى للمسرحية، فى موضوعها وتعبيرها، وعلى ما ينبض به النص من حركة ذهنية.

وصدر عن الاحتفالية عدة كتب منها رواية من ترجمة صلاح عبد الصبور تنشر لأول مرة فى كتاب، وهى رواية (الجلد) للكاتب الإيطالى كورزيو مالابارته، ومختارات من أشعار صلاح عبد الصبور أعدها جابر عصفور دون ذكر تواريخ القصائد أو أسماء الدواوين التى اختيرت منها، ورسمها بمائياته عدلى رزق الله، وببليوجرافيا بأعمال صلاح عبد الصبور وما كتب عنه، من إعداد حمدى السكوت ومارسدن جونز.. كما نشرت الهيئة العامة لقصور الثقافة فى جزءين كتاب (مسرح صلاح عبد الصبور) لـ احمد مجاهد.

ولو أن اللجنة التى نظمت الاحتفالية عملت على نشر ما تركه صلاح عبد الصبور من أوراق مخطوطة، وهى كثيرة، لأضافت إلى الاحتفالية شيئًا ثمينًا، سيكون من الصعب تحقيقه مستقبلاً.

ويعلم الذين كانوا على مقربة من صلاح عبد الصبور أنه أثناء تأليف كتابه (قراءة جديدة فى تراثنا القديم)، وضع على البطاقات مختارات شعرية من جميع العصور، كان يزمع إصدارها فى كتاب، ومثل هذه الكتب نوع من التأليف، يفصح عن منهج صاحبه، وتتراءى فيه نفسه ورؤيته وذوقه..

ويذكر عبد الوهاب البياتى فى ذكرياته عن صلاح عبد الصبور، التى وردت فى كتابه (حرائق الشعراء) (١٩٩٤)، أن صلاح عبد الصبور كان فى سنواته الأخيرة يقوم بترجمة ديوان الشاعر اليونانى كفافيس.

وهناك أيضًا الصفحات التى كتبها من مسرحيات لم تتم، وغيرها.

بدأت الاحتفالية بكلمة الشعراء المصريين، وألقاها رفيق دربه احمد عبد المعطى حجازى، الذى اقترن اسمه فى حركة الشعر الجديد باسم صلاح عبد الصبور، وفيها يعبر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حجازى ببيانه الدمث الرفيع عن أسبقية صلاح عبد الصبور دائمًا عليه، فى الإبداع، وفى خبرة الحياة، وفى الرحيل - حفظ الله حجازى - ورحم الله صلاح.

ثم ألقى محمد برادة كلمة الباحثين، وألقى الناقد الراحل عبد القادر القط كلمة المؤتمر، وتحدث جابر عصفور باستفاضة عن صلاح عبد الصبور، وماذا يمثل فى تاريخ الشعرالعربى.

أما الجلسات التى عقدت فى قاعتى المؤتمرات والندوات، فقد تناولت شعر ومسرح ونقد صلاح عبد الصبور، فى ضوء الموروث الثقافى وخطاب الحداثة، والتفتت إلى الفكرة القومية فى إنتاجه، التفاتها إلى رؤيته التراجيدية للعالم. وعقدت المقارنات بينه وبين بريخت ولوركا وت. س. إليوت، لعمق تأثره بهم. وتحدث عدد من المشاركين عن لغة صلاح عبد الصبور، وعن جرأته فى الاقتراب من العامية، ومن تفاصيل الحياة اليومية، التى تبرز - فى الأبعاد القومية - الخصوصية المصرية، فى صورها وحساسيتها وفلسفتها وتقاليدها، كما تحدثوا عن مقولة الذات والأم والقهر والفقد والحرمان والموت والجنس والاغتراب ومأزق الوجود والرموز الثقافية وغيرها من العناصر الفنية المندمغة فى شعره ومسرحه، وما انطوت عليه من مجاهدات روحية، ومكاشفات باطنية.

وأشار البعض إلى ما فى شعره من نبوءة بنهايته الفاجعة بفعل الكلمات تلك النبوءة التى وقعت كما بدت له، وهو فى تمام العافية، يتحدث ويستمع إلى الأصدقاء، وسط الصحبة، فى أول الليل.

ولعل بداية هذه النبوءة كانت عندما وعى العلاقة السلبية بين المثقف والسلطة. ولكنه حين جمع بين المنصب الرسمى والشعر، أو بين الموقع السياسى فى وزارة الثقافة وعالم الفن، واجه الامتحان الصعب، بإطاعة الرؤساء، لا إطاعة الكتابة.

ومن يتابع الاحتفالية يستطيع أن يضع يده على تجربة صلاح عبد الصبور منذ بدايتها المنتمية للمجتمع، وعبر تحولاتها الكثيرة التى باعدت بين هذه البداية الصريحة وبين إنتاجه التالى الذى يتخطى فيه الحركة الاجتماعية.

ومع هذا لا يشك أحد فى أن هذا الإنتاج الذى تلا انطلاقته الأولى فى ديوانه (الناس فى بلادى) (١٩٥٧)، ومسرحية (مأساة الحلاج) (١٩٦٤)، ازداد خصوبة وقدرة على نقد الحياة، وعلى إدراك ما فيها من تعقيد ومفارقة، وتعددت فيه الدلالات، بفضل وعيه العميق بمحنة الوطن بعد ١٩٦٧، وبمحبة الإنسان داخل قدرته على تشكيل مفرداته، وعلى تركيب أبنيته الفنية، ملتزمًا على إنتاجه كله بقيم الحق والحرية والعدالة والكرامة الإنسانية.

نبيل فرج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود أبوعيشة

الجلد

كانت نابولى قبل الزلزال إحدى ثلاث مدن تمثل الحضارة الأوروبية فى القرن الثامن عشر مع باريس وفيينا، كما كانت أول مدينة أوروبية تتحرر من الفاشية لتواجه غزوًا من نوع آخر بقيادة الجيش الأمريكى الذى أراد قائده أن يسلك إلى روما الطريق نفسه الذى سلكه قيصر تعبيرًا عن المواجهة بين الحضارة الأوروبية القديمة وحضارة الأنجلو ساكسون الجديدة.

رواية «الجلد» أو «جلد الإنسان» للكاتب الإيطالى الشهير **كوزريو مالابارته**، هى الرواية الوحيدة التى ترجمها الشاعر العظيم **صلاح**

عبدالصبور، فهو - إذن - ليس مترجمًا، وإنما جاء اختياره لهذه الرواية تعبيرًا عن تبنيه وجهة نظر **مالابارته** فى الحياة والعالم الذى عاش فيه أثناء صعود الفاشية فى إيطاليا والنازية فى ألمانيا ثم سقوطهما بعد الحرب العالمية الثانية التى قتل فيها خمسون مليون إنسان.

صدرت الرواية لأول مرة فى كتاب عن المشروع القومى للترجمة والنشر بالمجلس الأعلى للثقافة احتفالا بذكرى **صلاح عبدالصبور**، وقد تحولت إلى فيلم روائى أخرجته المخرجة **ليليانا كافانى** عام ١٩٨٠، واختيارها لهذه الرواية التى تدور أحداثها فى نابولى بعد الحرب الثانية مباشرة، يؤكد نزعتها إلى استجلاء التاريخ دون الخضوع للمقولات السائدة. فى هذه

الرواية نجد كثيرا من الأبعاد الحقيقية للصراع الذى دار فى النصف الأول من الأربعينيات بين الحلفاء ودول المحور، يقول **مالابارته** «وطننا هو جلدنا»، وتقول **كافانى** «كل الجلد - جلد البشر، وجلد الكلاب - هو خريطة العالم الجغرافية»، وقد هوجم أدب **مالابارته** بعنف داخل إيطاليا وخارجها ومن مختلف الاتجاهات السياسية لأنه كما يقول «إنهم يكرهون كلماتى لأنها لا تصف الانهيار الكامل الذى أصاب أوروبا فحسب بل أصاب النفس البشرية ذاتها والقيم الإنسانية فى العالم كله»، ولعل سبب الهجوم الرئيسى على ادبه أنه يرى أن أوروبا تحررت من الاستعمار النازى وسقطت تحت الاستعمار الأمريكى فى الوقت الذى كان الجميع يتطلع إلى أمريكا كقائد للحرية والديمقراطية فى العالم بعد الحرب!

هذه - إذن - رواية يوميات مدينة نابولى التى أفسدت الحرب حياتها، مدينة كانت تقاتل فى بسالة فلما دخلها المنتصرون أذلوا شعبها بالجوع والمرض فتردت فى هاوية الدعارة والتسول، **ومالابارته** المولود عام ١٨٩٨ عرف الحرب معرفة وثيقة، فحين شبت الحرب الثانية كان مراسلاً للصحف بالجبهة الروسية، فلما استسلمت إيطاليا وعاد إلى وطنه عمل ضابط اتصال بين حكومة بادوليو وقوات الحلفاء التى دخلت إيطاليا لتحررها بقيادة الجنرال الأمريكى كلارك، ومن انطباعات هذه الأيام التى صحب فيها جيوش الحلفاء، كتب هذه الرواية، وقبل أن يموت عام ١٩٥٧، كتب إلى البابا يطلب مغفرته على كتابة هذه الرواية الصريحة التى كتبها على صورة فصول مستقلة، تصور حياة مدينته التعسة بعد الحرب، تتكامل - هذه الفصول فى بناء روائى يترك فى النفس إحساسًا عميقًا بكراهية الحرب، سواء الهزيمة أو النصر!

ولعل هذه الإدانة للحرب وما تحمله الرواية من مشاعر إنسانية زاخرة، هى ما يفسر لنا لماذا اختارها شاعر كانت الكلمة حياته وكانت أيضا [illegible] وجهت إليه اتهامات ظالمة من أحد الذين يزايدون على وطنية الآخرين، إنه الشاعر الإنسان العظيم **صلاح عبدالصبور**.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شمس الدين موسى

الكوميديا والمسرح المصرى المعاصر

لعل الكاتب شأنه شأن كل الناس، لابد أن تنطبق علية قوانين الحياة، من حيث البقاء والفناء، ولابد لكل مسير إلى انتهاء، إلا أن - ربما - الذى يقف ضد هذه القاعدة السرمدية، ذلك الشخص الذى يترك اثارًا بعد رحيله. والكاتب يترك مؤلفاته، والفنان يترك منتجاته الفنية مثل الرسام والمثال، والمعمارى، والفيلسوف يترك آراءه الفلسفية...إلخ.

حضرنى هذا الخاطر عندما تلقت أصابعى المؤلف بعنوان «الكوميديا والمسرح المعاصر» للكاتب والناقد المسرحى **امير سلامة** الذى رحل منذ أسابيع، فهذه هى كلمات **امير سلامة**، طبعت على الورق بعد أن رحل، وربما كان فى انتظار أن يراها مصفوفة قبل رحيله، استكمالاً لدائرة النشوة داخل المبدع والكاتب، لكن شاءت الأقدار أن نتلقى نحن كلماته بينما هو يكون غير موجود بيننا.

والمعروف أن الراحل **امير سلامة** لم يكن مجرد كاتبًا مسرحيًا، فلقد أبدع وقدم على المسرح عددًا من المسرحيات مثل «القصير»، «الطلسم» وكانت أخرها «عالم قش»، كما قدم مجموعة قصصية بعنوان «ذات مساء» حاول فيها **امير سلامة** اكتشاف ذاته.. فضلاً عن متابعاته ونقداته للمسرح والعروض المسرحية، التى استمرت سنوات، وكان الكتاب الأخير «الكوميديا والمسرح المصرى المعاصر» ثمرة لتلك المتابعات المتأنية، التى لم تخل من الرؤى النظرية. بالإضافة إلى ترجماته لعدد ملحوظ من الأعمال المسرحية لها **رولد بنتر، وديفيد وليامز، وفامبيلوف**... وغيرهم وبالتأكيد يعتبر الراحل **امير سلامة** واحدًا من رجالات المسرح أو المشتغلين بالمسرح، مما يجعل ما قدمه له قيمة ملحوظة، خاصة وأن اهتماماته لم تتجاوز إنجازاته، ودراسته للدراما.

والكتاب (الكوميديا والمسرح المصرى المعاصر) ينقسم إلى

قسمين الأول - يمثل الجانب النظرى الثانى - يمثل التطبيقات التى قام بها الكاتب عن أعمال مسرحية.

ويرى الكاتب أنه رغم كثرة وتفرع وتعدد الدراسات المسرحية التى اختصت بطبيعة الدراما الكوميدية، إلا أنه لا يمكن اعتبار ما تقدمه تلك الدراسات يمثل أسسًا مقنعة لدراسة الكوميديا كجنس أدبى، كما يرى أنه لايوجد اتفاق عام حول الحدود المفروضة للكوميديا، أو للغاية الجمالية «الاستاطيقية» التى تبعث فيها أسباب الحياة.

ويؤكد الكاتب أنه لايوجد صيغة هامة واحدة تمثل جوهر الكوميديا بمثل ما يقدم كتاب «فن الشعر» بالنسبة للتراجيديا. وهو الكتاب الذى اعتبره **أمير سلامة** بمثابة نقطة انطلاق ضرورية لأى بحث نظرى.

وربما الذى جعل الكاتب يتوجه بدراسة الكوميديا كما يقول معللاً ذلك:

«لقد شهد هذا العصر ظاهرة تغلب الكوميديا وفنونها المختلفة، على التراجيديا، حتى أصبحت الكوميديا فى هذا فن الحاضر، وهى تزداد أهمية وقوة فى المستقبل مما يدفع للتساؤل، ولاشك أن هذا الاهتمام بفنون الكوميديا قد أنتج فى مصر والعالم العربى عددًا من الدراسات الهامة....»

ويحدد الكاتب تلك الكتب والدراسات عن فن الكوميديا، التى انطلق منها منهجيًا، كنوع من الرصد والتسجيل مثل - فنون الكوميديا من خيال الظل إلى **نجيب الريحانى - على الراعى**.

- الكوميديا المرتجلة - على الراعى.
- فن الكوميديا - محمد عنانى
- سيكولوجية الفكاهة والضحك زكريا إبراهيم
- الضحك فلسفة - جلال العشرى
- الكوميديا والفودفيل - سامية أسعد
- الكوميديا والفارس - سمير سرحان
- الكوميديا فى المسرح الكويتى - فوزية مكاوى
- الضحك وكوميديا النقد الاجتماعى - أحمد العشرى

وبهذا نرى أن الكاتب عمل على تأسيس وجهات نظره من الناحية النظرية مؤسسة على ماسبقه من أبحاث ودراسات ذات جوانب فلسفية، وجوانب فنية، مما أغنى الجانب التنظيرى فى كتابه.

ويفرد الكاتب فصلين - أرى أنهما غاية فى الأهمية - عن بعض أنواع الكوميديا وهى فصل بعنوان «الفارس»، وفصل بعنوان «كوميديا السلوك»، يتناول الكاتب فى أولاها بداية الفارس التاريخية متغلغلاً فى أصوله التراثية فى مسرح **أرستوفان** مرورًا بالكوميديا «دى لارتى»، وانتشاره بعد ذلك فى المسرح الإنجليزى والمسرح الفرنسى خلال القرن الثامن عشر والتاسع عشر. وأنواعها المختلفة - فارس الخزى، وفارس الخديعة وفارس الشجار، وفارس السلوك التى تقوم على الجنس والمال والسخرية.

كما يتعرض الكاتب لآراء أصحاب كوميديا السلوك فى المسرح الإنجليزى ومن تأثر بهم من كبار كتاب المسرح أمثال **أوسكار وايلد، وهارولد بنتر، واسبورن**..

الكوميديا بين النظرية والدراما:

ويتعرض الكاتب **أمير سلامة** للجوانب التنظيرية عبر آراء **و. د. هوراس** فى الجزء النظرى من الكتاب، فيحدد صعوبة وضع تحديد شامل للكوميديا، مع النظر لأن ثمة فشل

أصاب الكثيرين عندما حاول كل منهم وضع تحديد للكوميديا، ولكنه حاول تحديد حد أدنى، أو خطوط عريضة للكوميديا. ويرى الملامح التالية :

- افتقار الكوميديا دائمًا للبعد الميتافيزيقى، وهو مايعتبر مهمًا عندما نعرف التراجيديا.
- غياب الصراع القدرى لأنه ليس له مجال فى الكوميديا.
- استخدام الصدفة البسيطة المجردة فى الكوميديا.
- مشاركة الجمهور فى العرض الكوميدى، أو الدعوة له ليكون شريكًا.
- عندما تقدم الكوميديا شخصيات اجتماعية، فهى تقدمهم عبر اهتماماتهم المدنية الخاصة.
- أسماء الشخصيات الاجتماعية لابد أن تكون خيالية، وهو مالايمكن أن يوجد فى التراجيديا.
- ارتباط الكوميديا بالأنماط العامة، بينما فى التراجيديا لابد أن تتعلق بالشخصيات الفردية.
- شيوع الانتقادات الشخصية فى الكوميديا.
- ثمة أشخاص شاذة يمكن أن تكون كوميدية، وهو مالايحدث فى التراجيديا.
- شيوع النهايات السعيدة فى الكوميديا، وهى تشترك مع القصص الرومانسية وحكايات الأطفال فى ذلك.

ولعله فى ذلك يكون الكاتب قد حاول تحديد إشارات، أوعلاقات معينة يمكن أن نستدل بها على الكوميديا، بل ونميزها بتلك الملامح والإشارات. ولاينسى توضيح الجوانب الأخلاقية فى الكوميديا، أو الأهداف الأخلاقية من الكوميديا. ويرى أن الكُتّاب يتحدثون عن هدفهم الاجتماعى للدفاع - كوسيلة وحيدة - عن أنفسهم عند اتهامهم باللا أخلاقية، وذلك لأن الكوميديا كانت كثيرًا ماتجذب انتقاد المتطهرين. ويتعرض جزء كبير من الكتاب بالنقد لأعمال مسرحية مصرية كوميدية شاعت ولفتت إليها الأنظار، مثل المسرحيات: (عالم على بابا)، و(الميت الحى)، (مولود فى الوقت الضائع)، (شهرزاد)، (الدخول بالملابس الرسمية)، و(المتشردة)، (عجايب)، (راقصة قطاع عام)، (روض الفرج)، (المخططين)، (ريا وسكينة)، (الكلامنجية)، (سالومى)....إلخ.

والملاحظ أن جل تلك العروض التى تناولها الكاتب، كانت كوميدية بالدرجة الأولى، وضع فيها الكاتب تصوراته النظرية للكوميديا. وجدير بالملاحظة أنه رغم الجوانب التنظيرية فى الكتاب، إلا أنه فى مجمله يحمل نوعًا من التوثيق للأعمال المسرحية التى قدمها الكاتب وفق تقديمها الزمنى على خشبة المسرح المصرى فى فترة تتجاوز الربع قرن.

وفى النهاية يمثل الكتاب «الكوميديا والمسرح المصرى المعاصر» (١٩٧٥ - ٢٠٠٠) بانوراما عريضة لما دار على خشبة المسرح المصرى، ولم يتوقف الكاتب عند التقسيم التقليدى للمسرح المصرى - مسرح قطاع عام، ومسرح خاص. فالكاتب رأى الدور الذى اضطلع به المسرح الخاص فى العقدين الأخيرين، كما رأى دور المسرح العام بفرقه العديدة التى كانت تزدهى بها مسارح الدولة، أومسارح وزارة الثقافة فى فترات معينة، ولم يعد تصنيف أو تسمية المسرح الراقى تختص بها مسارح الدولة فقط، فثمة أعمال عديدة وكثيرة لم تفتقد صفة المسرح الراقى قام بتقديمها المسرح الخاص والفرق الخاصة.

وبذلك يكون الكتاب ممثلاً لصفحة فنية هامة فى حياتنا رأى «أمير سلامة» أن يقدمها بعد أن ألم بها فى كتابه الكبير الجامع المتميز.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسن طلب

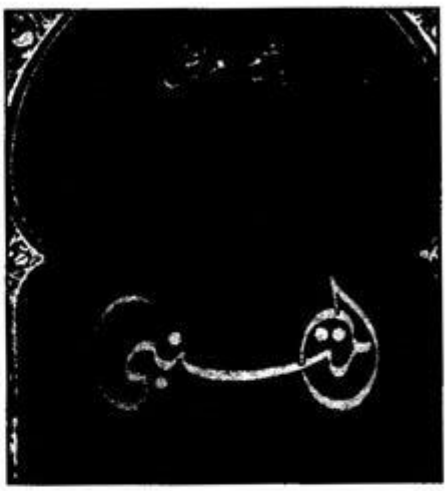
ذكرى الشاعر البحرينى الرائد إبراهيم العريض

مرت الشهر الماضى (يوليو) ذكرى الاربعين لرحيل الشاعر البحرينى الرائد «ابراهيم العريض»، الذى يعد واحدا من جيل الرواد بين أدباء الخليج المعاصرين، وربما انفرد دونهم بشهرة واسعة وصيت ذائع، بسبب تنوع آثاره الأدبية وقيمتها.

لقد كان «العريض» رساما هاويا، وشاعرا، وناقدا، وكاتب مقال، ومترجما، ولعل جمهور المثقفين يذكر له ترجمته الرفيعة لرباعيات «الخيام»، وهى ترجمة لها شخصيتها المتميزة من حيث الاختيار والصياغة العربية بين سائر الترجمات العربية المناظرة

لتلك الرباعيات، مثل ترجمة «البستانى» و«الزهاوى» و«احمد الصافى النجفى» و«محمد السباعى» و«احمد رامى» وغيرهم، بل ربما تميزت ترجمة «العريض» بأن صاحبها يتقن الفارسية لغة الرباعيات الأصلية، ومعها الإنجليزية الأوروبية حتى من قبل أن يعرف حرفا واحدا من اللغة العربية!

والحق ان هذه الظاهرة فى حياة «العريض» تزيدنا به إعجابا، فقد ولد الشاعر فى بومباى بالهند وظل طيلة طفولته وفتوته بعيدا عن وطنه، فلم تتح له الفرصة بحكم النشأة ليعرف لغة قومه إلا حين عادت به أسرته إلى البحرين وهو دون العشرين، وهنا تجلت إرادة الفتى وصحت عزيمته على أن يتغلب على الظروف التى جعلت منه عربيا ولكن بلسان غير عربى، ولو أنه كان قد قنع بإتقان العربية الى جانب ما يتقنه منذ نشأته من لغات أخرى، لكان



يستحق التحية والإعجاب، فما بالنا به وقد نبغ فيها ليصبح أحد ساداتها فيحفر بذلك اسمه فى قائمة الشعراء المبدعين من أبنائها!

ينتمى «العريض» بشعره وبفكره النقدى معا، الى المدرسة الرومانسية التى بدأ مدها يعلو على حساب المدرسة التقليدية التى كان شعراء الإحياء قد بلغوا بها الى أوجها وتسنموا من خلالها قمم الإبداع الشعرى الباذخة، وعلى رأسهم أمير الشعراء «احمد شوقى».

وقد ترك لنا «العريض» أعمالا شعرية يتجلى فيها هذا الروح الرومانسى، مثل ديوانه «الذكرى» و«العرائس»، ومثل شعره القصصى الذى كان ينشره منجما فى مجلة «الرسالة» القاهرية منذ ثلاثينيات

القرن الماضى وأربعينياته، ومن هذه الأعمال: «التمثال الحى» و«قلب راقصة» و«عروسى» وغيرها، وليس غريبا أن نجد فى هذا الشعر أثرا من المدارس الرومانسية المعروفة فى ذلك الوقت، مثل مدرسة المهجر، خاصة «جبران» و«ايليا أبا ماضى»، ومدرسة «الديوان» و«أبوللو»، فضلا عن شعراء العراق المعروفين.

أما أعماله النقدية، فقد تجلت فيها أيضا أفكار رومانسية لايخطئها النظر، على نحو ما يبدو من دراساته وكتبه التى نذكر منها «الأساليب الشعرية» و«الشعر وقضيته فى الأدب العربى الحديث» و«نظرات جديدة فى الفن الشعرى» وغيرها، ويستحق كتابه عن «المتنبى» مكانة خاصة بين هذه الكتب والدراسات، ذلك ان «المتنبى» كان شاعره الأثير، وهو فى هذا لايشذ عن آراء أغلبية الشعراء والنقاد والأدباء فى النصف الأول من القرن الماضى، وان كانت حماسته للمتنبى أظهر وتعبيره عنها أقطع، فهو مثلا يعلن فى محاضرته التى ألقاها فى الجامعة الاميركية ببيروت عام ١٩٥٤ بمناسبة انعقاد الدورة الرابعة لمؤتمر الدراسات العربية، ان المتنبى «أشعر شعراء العربية على الاطلاق»، فيكفيه انه جعل شعره: «جماع ما مر بالعربية من تجارب قديمة وجديدة»، ويكفيه أيضا فى نظر العريض -وهو على حق- انه شق طريقا جديدة لمدرسة التفلسف التى تتلمذ عليها الشاعر الفيلسوف «أبوالعلاء المعرى».

وربما تصلح القصيدة التى ألقاها «العريض» عن «المتنبى» فى ذكراه الألفية، شاهدا هنا لا على رؤية «العريض» لشاعرية «المتنبى» الفائقة فحسب، وإنما أيضا على شاعرية «العريض» نفسه، وعلى موهبته وقدرته على تطويع العربية لتعبر عن هذه المشاعر الفياضة والأفكار العميقة، ونحن نختار هنا أبياتا من تلك القصيدة:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ربُّ البيان حملت سيفك والها
وغرستَ معنى العشق فى أبطالها

واكبتَ «ألفا»، وهى دائبةٌ على
دورانها، متجددا كهلالها

أنتَ الذى بلغت بك الفصحى - وإنْ
عاداك أهلُ النقص - أوج كمالها

يا من رعى بفؤاده من صغرِهِ
همم الملوك مطوحا بهزالها

هل من معانٍ فى الحياة جديدة
فتضاف فى الفصحى الى أمثالها؟

هيهات، ما حدثت لغيرك عبرة
إلا وبين يديك صورة حالها

قالوا الحقيقة مرة، هلاَّ إذن
ذاقوا على شفتيك عذب زلالها

ولايتسع المقام لتفاصيل كثيرة مهمة كنا نحب أن نسوقها حول اثار الراحل الكبير وآرائه النقدية والفكرية، ويمكن لمن يتطلع الى معرفة المزيد أن يرجع فى هذا الموضوع الى كتابات الناقد البحرينى المعروف الدكتور «علوى الهاشمى»، خاصة كتابيه: «ما قالته النخلة للبحر» و«السكون المتحرك»، حيث يجد تحليلات عميقة لتجربة «العريض» الشعرية ومناط التجديد والإبداع فيها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود أبو عيشة

الدورة السادسة لجائزة الشارقة للإبداع العربى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في إطار تشجيع الأدباء الشبان ونشر الثقافة العربية تقوم عدة جهات بإقامة المسابقات الأدبية ورصد الجوائز القيمة مثلما يفعل المجلس الأعلى للثقافة ونادى القصة، وجائزة البابطين فى الشعر لسلطان العويس، وانطلاقًا من الرغبة الصادقة فى دعم الموهوبين من الكتاب و الكاتبات فى أنحاء الوطن العربى الكبير، تقوم دائرة الثقافة والإعلان بإمارة الشارقة بدولة الإمارات العربية بتقديم المسابقة السادسة لجائزة الشارقة للإبداع العربى- الإصدار الأول، التى تخص المخطوطات المعدة للإصدار الأول للكاتب أو الكاتبة فى القصة القصيرة (مجموعة) والشعر الفصيح(مجموعة) والرواية المسرحية وأدب الأطفال، لمسرح الطفل (نثرا و شعرا) مع مراعاة تحديد الفئة العمرية التى يتوجه إليها. والنقد، فى جماليات النص المسرحى. على ألا يتجاوز عمر المتسابق أربعين عامًا.وأن يكون المخطوط المقدم للمسابقة معداً للنشر لأول مرة و لم يسبق أن طبع فى كتاب.وألا تكون المادة المقدمة قد فازت فى مسابقة مشابهة، أو قدمت لنيل درجة جامعية، و ألا يكون قد سبق نشر ما يزيد عن نصفها فى الصحف و الدوريات. وأن تكون هذه المادة هى العمل الأول الذى ينوى مؤلفه نشره فى المجال المتقدم للمسابقة فيه.وأن تكون باللغة العربية الفصحى. ترسل ثلاث نسخ أصلية مطبوعة مع قرص الكمبيوتر المنسوخ عليه العمل، ويرفق به سيرة ذاتية أدبية وصورتين شخصيتين وإثبات هوية ويراعى عدم كتابة اسم المشارك أو الإشارة إليه على العمل المطبوع.ولا يمكن الاشتراك بالنصوص إلا فى فرع واحد من فروع المسابقة. ولا تلتزم الدائرة بإعادة النصوص، فازت أم لم تفز. وتستبعد الأعمال غير المستوفية لأى من شروط المسابقة. ويغلق باب قبول

المشاركات فى ٣١ أكتوبر ٢٠٠٢. وتعلن النتائج فى فبراير ٢٠٠٣ ، و توزع الجوائز إبان ورشة الإبداع فى ابريل ٢٠٠٣. ويدعى الفائز أو الفائزة بالمركز الأول فى كل حفل لحضور مراسم توزيع الجوائز، و المشاركة بورشة إبداعية علمية على نفقة الجهة المنظمة. تتكفل دائرة الثقافة و الإعلام فى الشارقة بطباعة جميع الأعمال الفائزة بمراكز الجائزة على نفقتها، و تحتفظ لنفسها بحقوق الطبعة الأولى من هذه الأعمال، كما تحتفظ بحقها فى نشر بعض النصوص المنوه عنها إما على شكل كتب أو فى أعداد مجلة «الرافد» الثقافية الشهرية الصادرة عن الدائرة.

١ـ بعد التأكد من استيفاء النصوص للشروط المطلوبة، تعهد أمانة الجائزة إلى لجنة من المتخصصين فى كل حفل لإجراء فرز أول للنصوص، لحصر ما لا يزيد عن خمسين نصًا فى كل حفل جديرة بالتسابق على الفوز.

٢ ـ تعهد النصوص المفروزة إلى اثنين من المحكمين لاختيار النصوص الفائزة بالمراكز الأولى، فى حال تعذر اتفاقهما تحال النصوص إلى محكم مرجع لاختيار ثلاثة نصوص فائزة من بينها و يكون قراره نهائيًا.

٣ ـ تعلل لجان التحكيم اختيار للنصوص الفائزة و توفر للفائزين ملاحظات على نصوصهم لتعديل ما يلزم قبل طباعة النصوص.

وتقدم جوائز قيمة تصل إلى خمسة آلاف دولار أمريكى فى كل مجال للفائز الأول.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com